الفن الإسلامي

التزام وإبداع

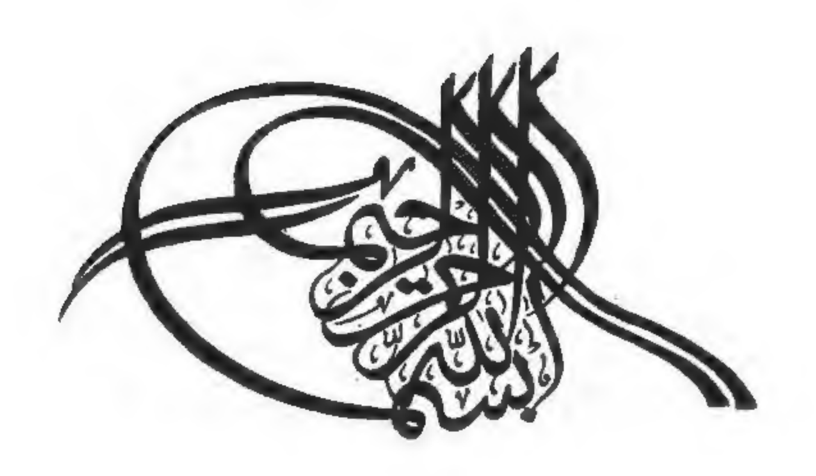
بقلم

صالح أحمد الشامي

دار القلم

دمشق


الفن الإسلامي
التزام وابتداع



الطبعة الأولى
١٤١٠هـ - ١٩٩٠م

دار القلم
للطباعة والنشر والتوزيع دمشق - حلبوني - ص.ب : ٤٥٢٣ - هاتف : ٢٢٩١٧٧
بيروت - ص.ب : ١١٣/٦٥٠١

كتب للمؤلف
طبعت في المكتب الإسلامي

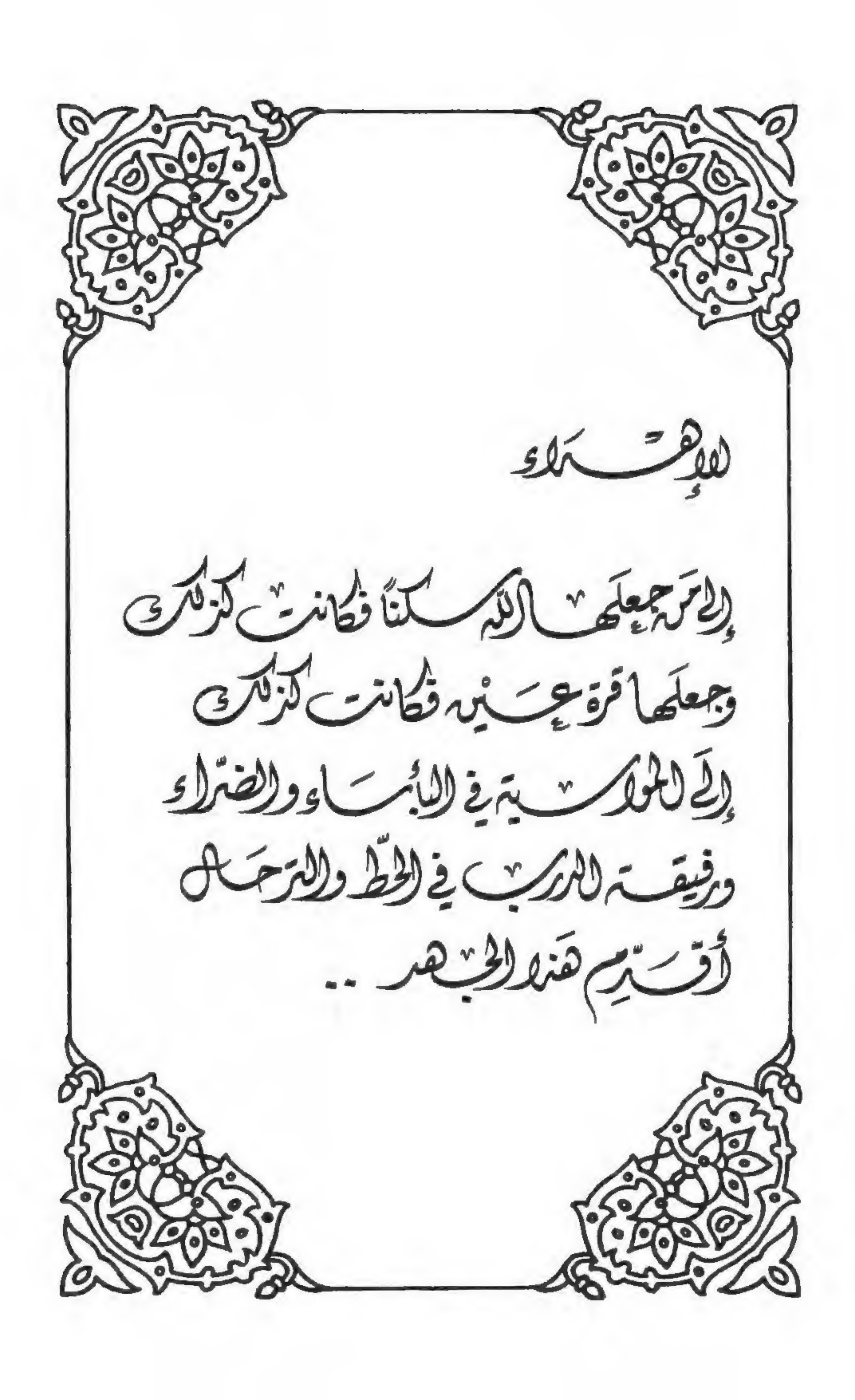
١ ـ من معين السيرة.

٢ ـ دراسة جمالية إسلامية (في ثلاثة أجزاء):

الأول: الظاهرة الجمالية في الإسلام.

الثاني: ميادين الجمال.

الثالث: التربية الجمالية في الإسلام.



الإهداء

إلى من جعلها الله سكناً فكانت كذلك

وجعلها قرة عين فكانت كذلك

إلى المواسية في البأساء والضرّاء

ورفيقة الدرب في الحطّ والترحال

أقدّم هذا الجهد ..

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد إمام المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد:

كثيرة.. كثيرة هي كتب الفن.

ولكن الفن الإسلامي هو «حمزة» الذي لا بواكي له!!

ولعل ذلك يرجع إلى أن الكثير من علمائنا قد رأوا في الحديث عن هذا الموضوع، نافلة من القول، فحرصوا على شغل وقتهم بما رأوه من الفروض، وذلك واجب، فإن الله لا يقبل نافلة حتى تؤدى الفريضة.

وقد يكون مرجع ذلك إلى أن هذا العلم جديد، ولم يستكمل ـ بعدُ ـ قواعده ومصطلحاته.

وقد يكون مرجع ذلك، ما ذهب إليه بعضهم، من أن الفن هو الرسم والموسيقى والغناء.. وبما أن الإسلام له موقفه من ذلك.. فلا حاجة للبحث..

قد يكون هذا، وقد يكون ذاك، ولكن الذي حدث من جراء ذلك، أن تُرك هذا الجانب دون ملء، وكان لا بد للفراغ من هذا الملء، فقام بذلك أناس درسوا الفن في كلياته المتخصصة، ودرسوا في جملة ما درسوا الفن الإسلامي باللغات الأخرى أو مترجماً عنها، فكانت دراستهم من خلال مفاهيم الغرب ومصطلحاته، ولم يتح لهم ـ بطبيعة الحال ـ التعرف على الإسلام.

وهكذا لم تكن غالب تلك الدراسات حينما تتحدث عن الفن الإسلامي ـ إن تحدثت ـ تنطلق من تصور للمنهج الإسلامي، ومعرفة لمكانة الفن في سلّم هذا المنهج.

ومما يستغرب حقاً، أن الأحكام الفقهية نفسها ـ كحكم التصوير مثلاً ـ لم يرجع إليها في مظانها من كتب الفقه والحديث، بل ترجمت وأصبح المرجع فيها رأي المستشرق فلان، أو المستشرق فلان.

وربما كان هذا من باب الوفاء الذي يكنّه التلاميذ للأساتذة، هذا إذا سلمنا بعامل حسن النية في ذلك.

* * *

والكاتب واحد ممن لهم اهتمام بالفن هواية وتذوقاً، ولقد دفعني هذا الاهتمام في يوم من الأيام أن أتحدث في خطبة الجمعة عما أصاب الذوق الفني العام من تشويه وفساد نتيجة لما تنشره بعض المجلات من لوحات لم يُحسن اختيارها. . ولم يدر بخلدي يومها أني سأكتب عن الفن، ولكن دراسة (الظاهرة الجمالية في الإسلام) التي قمت بإعدادها قد مهدت لي السبيل.

ومما تجدر الإشارة إليه أن (باب الفن) من كتاب (ميادين الجمال) كان النواة لهذا الكتاب، وباب الفن هذا، هو عبارة عن أربعة فصول، لم أجد حاجة إلى تغيير صياغتها، وقد أضفت إليها بعض ما يتناسب مع موضوع الكتاب، ثم وضعتها في أماكنها منه.

وغاية ما نهدف إليه من هذا الكتاب، هو إعطاء تصور عام للفن الإسلامي ـ من وجهة نظر مسلمة ـ وبيان التزامه بالمنهج الإسلامي العام. وهذا ما اضطرني إلى الحديث عن جميع الفنون ـ الجميلة ـ من غير إطالة.

وقد وجدت من الضرورة بمكان أن أتحدث عن الفن الغربي، وعن مدارسه، حتى تسهل المقارنة، وحتى لا نكون في بعد عن المصطلحات الفنية المطروحة.

وقد قسمت الكتاب إلى ثلاثة أبواب:

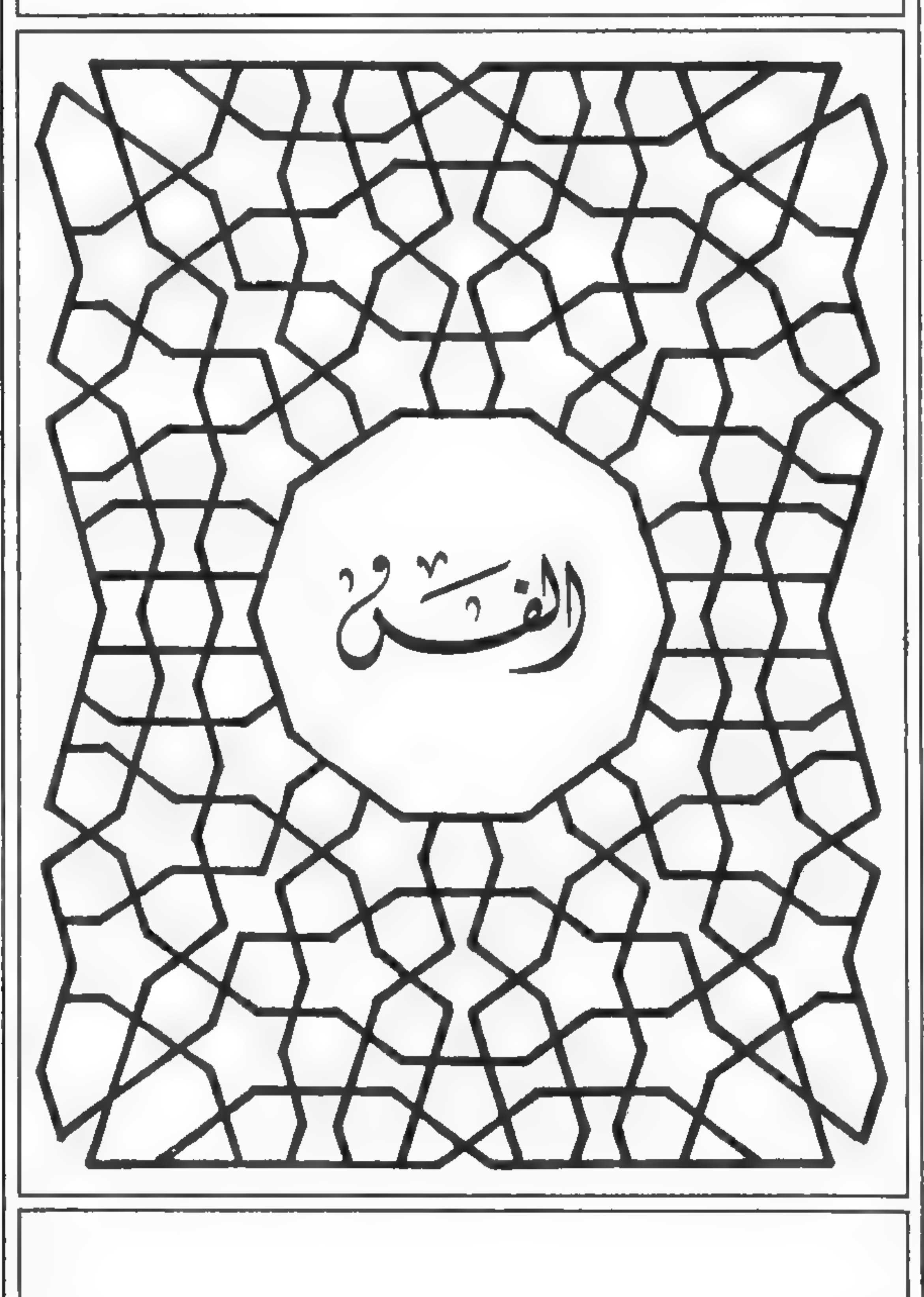
الباب الأول: وتحدثت فيه عن الفن بشكل عام.
الباب الثاني: وتحدثت فيه عن الفنان.
الباب الثالث: وتحدثت فيه عن الفنون.

والله أسأل أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، إنه نعم المسؤول.

جمادى الثانية ١٤٠٧هـ.
شباط (فبراير) ١٩٨٧م.

صالح أحمد الشامي

الباب الأول



الفصل الأول

أضواء على كلمة «الفن»

الفـن..؟!

الغناء، الموسيقى، التمثيل، الرقص..

تلك هي الموضوعات التي نطالعها في صفحات الفن، في كثير من الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية.

وإذا كانت المجلة موضوعية نوعاً ما، وسعت هذه الدائرة.. فأضافت الرسم والنحت.

على أن كلمة «الفن» قد كثر ترديدها في الآونة الأخيرة، حتى دخلت كل ميدان، ووصفت بها كل مهنة، وأضيف إليها كل عمل.. فالصحافة فن، والإذاعة فن، والإخراج فن، والحديث فن.. والخياطة فن، والتفصيل فن، وحلاقة الشعر فن.. والبيع والشراء فن.. والسطو على أموال الناس فن.. والطبخ فن.. والدعاء فن[1].

وهكذا توسع استعمال الكلمة، وتوسع بالتالي مدلولها، بل تميع، فأصبح كل عمل فناً، وفقدت الكلمة معناها ومدلولها، أو كادت.

---

(١) ظهر لفضيلة الأستاذ محمد الغزالي كتاب بعنوان (فن الذكر والدعاء عند خاتم الأنبياء) وقد طبع على نفقة الشؤون الدينية بدولة قطر، وكنا نود لو اختار له عنواناً آخر، فالدعاء وفعل الرسول ﷺ ليسا من الفن وإن كانت الكلمة تسع ذلك لغوياً.

وإذا كان الأمر كذلك، فلا بد من محاولة لتحديد هذا المدلول.

تاريخ الكلمة:

إذا أردنا التعرف على مفهوم الكلمة، فلا بد من البحث عن بعض تاريخها، وليس بين أيدينا ما يضبط لنا ذلك، وإن كان هناك ما يلقي بعض الضوء.

يقول الدكتور محمد عبد السلام كفافي:

«ظهر في ايطاليا خلال القرن السادس عشر مصطلح جامع هو: (فنون التصميم)، كذلك ظهر مصطلح (الفنون الجميلة) في فرنسا إبان القرن السابع عشر، وكان هذان المصطلحان يعنيان الفنون مثل: التصوير والنحت والعمارة، ومع ذلك يضم إليها في بعض الأحيان الشعر والموسيقى.. وبدأ مصطلح الفنون الجميلة يتخذ معناه الذي أصبح شائعاً خلال القرنين التاسع عشر والعشرين... وأصبحت مجموعة الفنون الجميلة عند كتاب الموسوعات هي: الموسيقى والشعر والتصوير والنحت والعمارة»[1].

والذي يظهر لي أن الوصف (بالجميلة) يومئذ كان للبيان، بمعنى أن ما كان فناً لا بد وأن يتوفر فيه عنصر الجمال، ولم يكن ذلك من باب التخصيص بمعنى أن هناك نوعين من الفنون.. جميلة وغير جميلة.

المصطلح القديم:

وفي العربية استعملت كلمة «فن» حديثاً، عوضاً عن كلمة «صناعة» المتعارف عليها قديماً، فكل ما اقترن بكلمة «فن»، وبخاصة الفنون الجميلة عرفه المسلمون تحت عنوان «الصناعة» حيث كانوا يقولون «صناعة الأدب» و «صناعة الشعر».

وأضحت هذه الكلمة، المصطلح الفني لهذا المعنى بعد أن اختارها

---

(١) كتاب (في الأدب المقارن) د. محمد عبد السلام كفافي، ص ٧٤ ط ١، دار النهضة العربية، بيروت عام ١٩٧٢.

المؤلفون عنواناً لكتبهم، فهذا أبو هلال العسكري يضع كتابه «الصناعتين: النظم والنثر»، ويستعملها القلقشندي في عنوان كتابه المشهور «صبح الأعشى في صناعة الإنشا». . وقد جاء في هذا الكتاب في صدد الحديث عن صنعة الأدب: «والمؤلفون في هذه الصنعة قد اختلفت مقاصدهم في التصنيف. .»[1] كما جاء قوله: «والكتابة إحدى الصنائع فلا بد فيها من أمور. .»[2].

وجاء في كتاب «نهاية الأرب في فنون الأدب» للنويري، قوله: «وكنت ممن. . جعل صناعة الكتابة فننه الذي يستظل بوارفه. .»[3].

وفي صدد الحديث عن الألحان جاء في كتاب «العقد الفريد» قوله: «وكرهنا أن يكون كتابنا هذا بعد اشتماله على فنون الآداب والحكم والنوادر والأمثال عطلاً من هذه الصناعة التي هي مراد النفس. .»[4].

وقد أكد ابن خلدون هذا الاستعمال، حينما تحدث عن الصنائع وعدَّ من جملتها صناعة الغناء والبناء. . وكذلك ما يرجع إليه من التزيين والأشكال المجسمة من الجص. .[5].

تبين مما سبق كيف كانت كلمة «صناعة» هي المصطلح المتداول في الحديث عن: الكتابة والشعر والغناء والموسيقى والرسم والبناء. . تلك الأعمال التي أطلق عليها اسم «الفن» هذه الأيام.

وكلمة «صناعة» لا تقل صلة بالموضوع عن كلمة «الفن» بل هي ألصق بالمعنى وأدق في التعبير.

جاء في القاموس المحيط:

---

(١) صبح الأعشى ١/٧.
(٢) المصدر نفسه ١/٣٦.
(٣) مقدمة كتاب (نهاية الأرب).
(٤) العقد الفريد ٧/٢.
(٥) مقدمة ابن خلدون ص ٤٠٥ ــ ٤٠٨، ط. ٤، دار القلم، بيروت.

الصناعة: حرفة الصانع، وعمله: الصنعة.

ورجل صِنع اليدين، وصَنيع اليدين: حاذق في الصنعة.

ورجل صَنع اللسان، ولسان صَنَع: يقال للشاعر ولكل بليغ.

وامرأة صناع اليدين: حاذقة ماهرة.

والتصنع: تكلف حسن السمت، والتزين. اهـ.

وواضح من معاني الكلمة، أنها اشتملت على: الحذق والمهارة والدقة، سواء أكان ذلك في عمل اليد أم في عمل اللسان.. كما تضمنت معنى التزيين.. وكلها معان أصيلة فيما استعملت فيه كلمة الفن.

الفن في اللغة:

ونعود إلى اللغة لنقف على معنى الكلمة، ومدى أهليتها لما اختيرت له من تحولها إلى مصطلح بعد أن كانت كلمة عادية.

جاء في كتب اللغة:

الفن: الضرب واللون من الشيء، والجمع: أفنان وفنون.

فنن الناس: جعلهم فنوناً: أنواعاً، والثوب: جعل فيه طرائق ليست من جنسه، افتن الرجل في أحاديثه: جاء بالأفانين: أخذ في فنون القول، فتوسع وتصرف.

الفَنَن: الغصن، والخصلة من الشعر.

الفنان: الحمار الوحشي الذي له فنون من العدو. وتوسع فيها المتأخرون فأطلقوها على كل ذي فنون كثيرة. والمعروف عند الفصحاء: مِفَن.

والأفنون: الحية، والغصن الملتف.

ورجل مِفَن: الذي يأتي بالعجائب[1].

---

(١) القاموس المحيط، ومعجم متن اللغة، للشيخ أحمد رضا.

قال العقاد:

«إن الفن في أصل اللغة: هو الخط واللون، ومنه التفنين بمعنى التزيين والتزويق، والأفانين بمعنى الفروع أو الضروب، وهكذا كل ما تعدد فيه الأشكال والأوصاف مما ينظر بالأعين أو يدرك بالأفكار.

والفنان بمعنى الكثير الفنون، أو الكثير التزيين، لأن العرب تقول: فنَّ الشيء: أي زينه فهو فان وفنان.

واستعمال كلمة (الفني) دلالة على المصور والشاعر والمنشد.. لم يرد بهذا المعنى في كلام عربي قبل العصر الحديث.

ولا خطأ، ولا تجوّز في استعمال (الفنان) لمعناها الحديث لأنها صحيحة في القياس..»[1].

وإذا أنعمنا النظر في المعاني التي وردت لكلمة الفن نلاحظ أن بينها معنيين بارزين، هما:

- التزيين والتنويع.
- الإتيان بالجديد المعجب.

على أننا نلاحظ أن المعاجم الحديثة قد تأثرت بالمفاهيم الجديدة للكلمة فأفسحت لها لتأخذ مكانها على صفحاتها.

جاء في المعجم الوسيط:

الفن: جملة القواعد الخاصة بحرفة أو صناعة.

وجملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال كالتصوير والموسيقى والشعر.

وهو مهارة يحكمها الذوق والمواهب.

---

(١) انظر كتاب (ساعات بين الكتب) للعقاد، ص ٣٤٠.

والفنان: صاحب الموهبة الفنية كالشاعر والكاتب والموسيقي والمصور والممثل. اهـ.

* * *

تلك كانت جولة مع كلمة الفن.

نخلص منها إلى أن هناك علاقة وثيقة بين معنى الكلمة. وما انتدبت له من مصطلح، ولكنها بما حملته من معاني: الدقة، والمهارة، والجديد.. استهوت الناس وأغرتهم باستعمالها وإطلاقها على كل عمل يريدون وصفه بالدقة والجمال.. مما أدى إلى اتساع استعمال الكلمة، فاحتاج الأمر إلى التحديد والتخصيص. وهذا ما ذهب إليه صاحب معجم «المنجد» فقال:

«الفنون الجميلة: هي ما كان موضوعها تمثيل الجمال، كالموسيقى والتصوير والشعر والبلاغة والنحت وفن البناء والرقص.

والفنون اللذيذة: هي التي يشعر مزاولها بلذة عند مزاولته إياها، كالرقص والموسيقى والغناء وركوب الخيل.

والفنون الحرة: هي التي كان فيها عمل الفكر أكثر من عمل اليد كالشعر.

والفنون اليدوية أو الجبلية: ما كان فيها عمل اليد أكثر من عمل العقل كالنحت».

وجرى على التقسيم نفسه معجم «الرائد».

ونحن في بحثنا هذا، نتحدث عن الفن باعتباره مبحثاً جمالياً، ولذا فسنحاول تحديد مفهوم الكلمة من خلال الفصول القادمة وذلك بالتعرف على الآراء التي تصدت لهذا الموضوع.

* * *

الفصل الثاني

مفهوم الفن في الفكر العربي

تعريف الفن:

وقفنا في الفصل السابق وقفة عامة على كلمة الفن، ونحاول في هذا الفصل، التعرف عليها من وجهة نظر علماء الجمال وفلاسفته.

وليس هذا الأمر ميسوراً، كما يتصور للوهلة الأولى، فتعاريف الفن كثيرة كثرة المعرفين، الأمر الذي يصعب معه جمعها أو حصرها أو تصنيفها، لذا نكتفي بعرض بعض النماذج:

١ ــ يجعل «سانتيانا» من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة: لذة الحواس ومتعة الجمال، دون أن يكون للحقيقة أي مدخل في هذه العملية، اللهم إلا بوصفها عاملاً مساعداً قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية[1]. فالفن جمال ولذة.

٢ ــ ويقول «مولر» عالم الجمال الالماني المشهور: لفظ الفن إنما يطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التي يجوز أو ينبغي ــ أحياناً ــ أن تتولد منها آثار جمالية، وإن كان مثل هذا الأمر ليس هو بالضرورة المعيار الأوحد.

٣ ــ وعرف «معجم اكسفورد» الفنان: بأنه ذلك الشخص الذي يمارس

---

(١) هذا تعريفه للفن بمفهومه الخاص، وله تعريف آخر للفن بمفهومه العام.

عملاً لا غاية له سوى إثارة اللذة أو انتزاع الإعجاب، أو ذلك الرجل الذي يمارس أحد الفنون الجميلة..

٤ ــ وعرف المفكر الالماني «لانج» الفن بقوله: إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه بلذة قائمة على الوهم، دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة.

٥ ــ ويعرف «تولستوي» ــ الروائي الروسي المشهور ــ الفن بقوله: إنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين، بطريقة شعورية إرادية، مستعملاً في ذلك بعض العلامات الخارجية.

٦ ــ أما المثال الفرنسي «رودان» فيقول: إن الفن هو التأمل، هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة.. هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون. الفن: هو أسمى رسالة للإنسان لأنه مظهر لنشاط الفكر الذي يحاول أن يتفهم العالم وأن يعيننا بدورنا على أن نفهمه.

ويقول: حقاً إن الفن عاطفة، ولكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان وبدون المهارة اليدوية، لا بد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة خائرة مشلولة.

٧ ــ ويذهب عالم الجمال الفرنسي «شارل لالو» إلى أن الفن إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو التغيير التي يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة.

٨ ــ والفن عند «سوريو»: هو نشاط إبداعي من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات[١].

تلك بعض التعريفات «ولو ذهبنا نستعرض غيرها لطال بنا المقام، ولكن كثيراً من علماء الجمال عرف الفن بكلمات، ونحاول أن ننقل بعض هذه الكلمات[٢]:

(١) انظر هذه التعاريف في: فلسفة الجمال. د. محمد زكي العشماوي، ص ٧ ــ ١١، ومشكلة الفن. د. زكريا إبراهيم ص ٧ ــ ٢٢.

(٢) انظر: فلسفة الفن في الفكر المعاصر. د. زكريا إبراهيم.

٩ ــ يقول «برجسون»: الفن إدراك حسي خالص.

١٠ ــ ويقول «كروتشه»: الفن حدس وتعبير.

١١ ــ ويقول «ديوي»: الفن حياة وخبرة.

١٢ ــ ويقول «ألان»: الفن عمل وصناعة.

١٣ ــ ويقول «مالرو»: الفن حرية وإبداع.

١٤ ــ ويقول «ميرلوبونتي»: الفن لغة وأسلوب.

١٥ ــ ويقول «البير كامي»: الفن تقبل وتمرد.

١٦ ــ ويقول «سارتر»: الفن إما تخيل ولا واقعية وإما التزام وحرية.

١٧ ــ ويقول «هيدجر»: الفن حقيقة وشعر.

١٨ ــ ويقول «كاسيرر»: الفن شكل ورمز.

١٩ ــ ويقول «ريد»: الفن شكل ومعرفة.

٢٠ ــ وتقول «لانجر»: الفن رمز ومعنى.

إن الإنسان يكاد يتيه أمام هذا الركام من التعاريف.. وغيرها كثير.. وفي سبيل تصور كلي للفن من خلالها رأيت أن أضع جدولاً إجمالياً يبين العناصر التي ألحت عليها هذه التعريفات، كما يبين عدد التعريفات التي تجمع على العنصر الواحد إيجاباً أو نفياً. وذلك من خلال التعريفات العشرين السابقة.

العناصر / التعاريف المشاركة	الجمال	المنفعة	الصنعة	العاطفة	الفكر	الخيال	الأخلاق	الوهم	اللهو	اللذة	الحدس
+	٥		٥	٢	٢	٣	١	١		٤	٣
-	٣	٢					١		٣	٣	

العناصر / التعاريف المشاركة	الحقيقة	الحياة	الخبرة	الإبداع	التمرد	اللغة	رمز	أسلوب	شكل	واقعية	
+	٣	٣	١	١	٢	٢	٣	١	٢		
-										١	

وكمثال لبيان ما ورد في الجدول السابق نقول: تبين لنا بعد الإحصاء من خلال العشرين تعريفاً السابقة أن خمساً منها تعتبر الجمال عنصراً أساسياً في الفن، وأن ثلاثاً منها تنص على نفي العلاقة بين الفن والجمال، وأن ما تبقى وهو اثنا عشر تعريفاً لا تتعرض لذكر الجمال، لا إيجاباً ولا سلباً، وهكذا بقية العناصر.

ومما سبق يتبين لنا أنه ليس هناك عنصر واحد مشترك بين هذه التعريفات، وأن أكثر العناصر تداولاً في هذه التعريفات تبلغ نسبته ٢٠٪ وينفرد بعضها ببعض العناصر. الأمر الذي يبين مدى الاختلاف في مفهوم الفن...

وهذا ما دعا «ريد» إلى القول بأن الفن هو من أشد المفاهيم خداعاً في تاريخ الفكر البشري[١].

ويرجع بعضهم صعوبة تحديد مفهوم الفن إلى أمرين:

الأول: ناشىء عن أن الفن وجه من أوجه النشاط الإنساني التي لا تخضع للأحكام المطلقة ولا تعرفها.

والثاني: ناشيء عن طبيعة الفن ذاتها، فهو ليس من العلوم المضبوطة كالرياضيات[٢].

وظيفة الفن وغايته:

إن «التعريف» هو خلاصة مفهوم التصور الكلي للشيء، وبناء على اختلاف التصور لا بد أن يختلف التعريف، وإذا كنا لم نستطع الوقوف ــ فيما سبق ــ على مفهوم واضح للفن، فيحسن بنا أن نطرق ميداناً آخر، هو: وظيفة الفن وغايته، علّنا نجد فيه بعض الإيضاح لما نريد.

والوظيفة والغاية هما جزءان في عملية التصور، فالوظيفة هي التي تبين ميدان العمل، والغاية هي التي تحدد مسار الشيء حتى يصل إليها.

---

(١) التربية عن طريق الفن. هربرت ريد ص ٢٣.

(٢) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. د. محمد زكي العشماوي ص ٧.

ونستطيع القول هنا، بأنا لا نجد لدى الكثيرين ممن تحدثوا عن الفن تفريقاً بين الوظيفة وبين الغاية، وقلة قليلة هي التي تحدثت عنه من خلال غايته، أو تحدثت عن غايته.

ولعل هذا راجع إلى ما فهمه الكثيرون عن الفن من أن غايته قائمة في ذاته، فاتحدت فيه الوظيفة والغاية، وهذا ما عرف بمذهب «الفن للفن».

ونحب أن نضع بين الأيدي بعضاً من تلك الآراء التي تحدث بعضها عن الوظيفة، وتحدث بعضها عن الغاية، وخلط بعضها الآخر فلم يفرق بينهما.

١ ــ يرى «كانت» (١٧٢٨ ــ ١٨٠٤) أن وظيفة الفن: أنه يحدث قربى وتشاركاً بين الناس، فإذا اشترك الناس في حكم جمالي فهذا يرجع إلى وجود تنظيم مشابه لدى الأفراد جميعاً.

ولا غاية للفن عنده، إذ هو ــ كما يراه ــ: نشاط حر موجه إلى الذات لإحداث بهجة جمالية منزهة عن الهوى والغاية المحددة.[١].

ويلخص هذا بقوله عن الفن: إنه «غائية بدون غاية»[٢].

٢ ــ ويرى الفيلسوف والشاعر الألماني «شيلر» (١٧٥٩ ــ ١٨٠٥) أن الوظيفة الجمالية للفن: هي أنها قوة كبرى كفيلة بالقضاء على حالة الاغتراب، ويترتب على هذا أن قيام حضارة كبرى ــ عنده ــ رهن بتحول الوجود البشري إلى لعب لا إلى عمل[٣].

٣ ــ ويذهب «هيغل» (١٧٧٠ ــ ١٨٣١) إلى أن للفن هدفين:

● **هدف أساسي**: يتمثل في تلطيف الهمجية بوجه عام، وفوق هذا الهدف يقع هدف تهذيب الأخلاق[٤].

---

(١) دراسات في علم الجمال. مجاهد عبد المنعم مجاهد ص ١٠٣ و ١٠١.

(٢) فلسفة الفن في الفكر المعاصر. زكريا إبراهيم ص ٢٤٥.

(٣) دراسات في علم الجمال. مجاهد ص ١١٤.

(٤) المدخل إلى علم الجمال. هيغل ترجمة جورج طرابيشي ص ٤٧ ــ ٤٨.

* هدف نهائي: يقول بصدده: إذا كنا نريد أن نعزو إلى الفن هدفاً نهائياً، فإنه لا يمكن أن يكون سوى هذه: كشف الحقيقة وتمثيل ما يجيش في النفس البشرية تمثيلاً عينياً مشخصاً[1].

فالهدف يكمن إذن، في الكشف للنفس عن كل ما هو جوهري وعظيم وسام وجليل وحقيقي وكامن فيها[2].

وعلى هذا فإن أسمى مقصد للفن، هو ذاك المشترك بينه وبين الدين والفلسفة، فهو كهذين الأخيرين نمط تعبير عن الإلهي عن أرفع حاجات الروح وأسمى مطالبه[3].

وأما وظيفة الجمال والفن ــ عنده ــ فهي أنهما: يهدئان من حزن حالتنا وتحيرات الحياة الواقعية ويقتل الزمن[4].

٤ ــ ويذهب الفيلسوف الوجودي الالماني «هيدجر» (١٨٨٩ ــ ؟) إلى أن مهمة الفن هي الكشف عن حقيقة الموجود[5].

٥ ــ وتذهب المفكرة الأميركية «سوزان لانجر» (١٨٩٥ ــ ؟) إلى أن مهمة الفن تنحصر في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا تتأتى لأية وسيلة أخرى من وسائل التعبير[6].

أما وظيفة الفن ــ في نظرها ــ فليست هي تزويد المدرك بأية لذة كائنة ما كانت، بل هي إحاطته علماً بشيء لم يعرفه من قبل[7].

---

(١) المصدر السابق ص ٩٨.
(٢) المصدر السابق ص ٤٤.
(٣) المصدر السابق ص ٣١.
(٤) دراسات في علم الجمال. مجاهد ص ١٢٧.
(٥) فلسفة الفن في الفكر المعاصر. زكريا إبراهيم ص ٢٦٩.
(٦) المصدر السابق ص ٣١٨.
(٧) المصدر السابق ص ٣٢٧.

٦ ـ ويرى «هربرت ريد» (١٨٩٣ ـ ؟) أن الهدف الأسمى للفنان ـ مثله كمثل العالم ـ إنما هو تقرير حقيقة، كما أن الهدف الأسمى لتذوق الأعمال الفنية ليس هو الاستمتاع ببعض القيم، بل هو الوصول إلى التثبت من بعض الحقائق.

ويرى كذلك: أنه ليس ثمة معايير للحقيقة تنطبق على العلم وحده دون الفن، لأنه إذا كان للعلم لغته القائمة على العلامات، فإن للفن لغته القائمة على الرموز[١].

٧ ـ ويذهب «مالرو» (١٩٠١ ـ ؟) إلى أن الفن وحده هو الذي استطاع أن يمنح البشر إحساساً حقيقياً بتلك العظمة التي طالما جهلوها عن أنفسهم.. فهو مظهر لسيادة الإنسان في كل زمان ومكان.. فالفن ينقلنا من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعي والحرية. وهذا يعني: أن انتصار الإنسان على الكون إنما يتحقق بالإبداع الفني[٢].

٨ ـ أما الفيلسوف الوجودي «كامي» (١٩١٣ ـ ١٩٦٠) فيذهب إلى أن الفن يعلمنا أن أبعاد الإنسان الحقيقية ليست بالضرورة هي البعد التاريخي وحده وإنما لا بد للإنسان من أن يبحث أيضاً في نظام الطبيعة عن مبرر من مبررات بقائه!! وليس على الإنسان أن ينهي التاريخ أو أن يضع حداً له، وإنما عليه أن يخلقه أو أن يبدعه على صورة ذلك «الحق» الذي أصبح يعرف أنه كذلك.

ومن مهمة الفن أيضاً أن يعلمنا: أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيراً للعالم، بل هو لا بد أن يتمرد عليه.. لكي يعلو عليه[٣].

٩ ـ ويذهب الفيلسوف المجري «لوكاتش» (١٨٨٥ ـ ١٩٧١) إلى أن

---

(١) المصدر السابق ص ٣٣٤.

(٢) المصدر السابق ص ١٦٨ ـ ١٧٠.

(٣) المصدر السابق ص ٢٢٦.

هدف الفن هو، تقديم صورة عن الواقع، ينحل فيها التناقض بين المظهر والواقع. الجزئي والعام، المباشر والتصوري، ... الخ حتى ان هذين الجانبين ينصهران في وحدة تلقائية، داخل الانطباع المباشر للعمل الفني، وتقديم شعور بوحدة لا تنفصم[1].

* * *

تلك نماذج من آراء لا تحصى في بيان مهمة الفن ووظيفته، وواضح أن هذه الآراء لا تنطلق من أرضية واحدة، ولا تنبثق من النظرة إلى طبيعة الفن وحقيقته، بل انطلق كل فيلسوف من فلسفته التي هيمنت على فكره، فأخضع الفن لمعطياتها، وسخره في خدمتها. وهذا ما جعلنا نفتقد القاسم المشترك بين هذه الآراء.

لقد أصبح الفن ـ في علم الجمال ـ الدواء الناجع لكل أمراض الفلسفات، فكل فيلسوف يحاول أن يجعل له مهمة حل المعضلة التي يعاني منها مذهبه.

ـ فقد رأى فيه «شيلر» علاجاً وحيداً للقضاء على حالة «الاغتراب» التي استفحل الشعور بها في أيامه.

ـ ورأى فيه «هيغل» الوسيلة الأخلاقية لتلطيف الهمجية، ولذا كانت مهمته ـ عنده ـ قرينة مهمة الدين والفلسفة.

ـ وذهب كل من «ريد» و«لانجر» إلى تحميل الفن مهمة العلم، وهي محاولة الوصول إلى الحقيقة والكشف عنها.

ـ ويرى فيه الوجودي «هيدجر» حلاً للمعضلة الوجودية، وهي الكشف عن حقيقة الموجود، بينما يرى فيه الوجودي الآخر «كامي» وسيلة مساعدة في تعليم الإنسان: كيف يتمرد على العالم؟!

---

(١) دراسات في علم الجمال. مجاهد ص ٧٦.

ـ ويرى فيه الشيوعي «لوكاتش» حلاً لمشكلة التناقض القائمة في النظرة الشيوعية.

* * *

وهكذا لم يعد الفن الذي نتحدث عنه ذا صلة بالجمال، بل أصبح شيئاً آخر في خدمة الفلسفة، بل لم يعد «الفن» واحداً، بل هناك فن شيوعي، وآخر وجودي، وثالث برجوازي.

مقـلدون:

وفي ختام هذا الفصل نحب أن نقف على رأي بعض الأقلام العربية حول هذا الموضوع.

يقول الكاتب توفيق الحكيم:

«ليس لنا أن نسأل عن غاية الجمال، ولا عن غاية الفن، ولا عن غاية العلم، إن الغاية لا تهم، إنما المعنى كله في الوسيلة، الحياة هي الطريق، العلم هو الطريقة، الفن هو الأسلوب أما الغاية فلا غاية»[1].

وهكذا ينفي وجود غاية للفن بل للحياة؟!!

ويخطو زكي نجيب محمود خطوة أوسع، فلا ينبغي أن نغفل الغـاية وحسب، بل ينبغي أن لا تسأل عن المغزى. يقول:

«لا يجوز للناقد.. أن يسأل عن لوحة ـ مثلاً ـ قائلاً: ما مغزاها؟ أو ما معناها؟ لأنه لا مغزى ولا معنى في الفنون، إن الفن «خلق» لكائن جديد. هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو غروب قائلين: ما مغزى؟ وما معنى؟ أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين؟.. وهكذا ينبغي أن يكون موقفنا إزاء العمل الفني: لأنه خلق وإنشاء، وليس كشفاً عن أي شـيء كان موجوداً بالفعل، ثم جاء الفن ليصوره...»[2].

---

(١) فلسفة الفن في الفكر المعاصر. زكريا إبراهيم ص ٣٨٥.

(٢) المصدر السابق ص ٤٠٠ نقلاً عن (فلسفة وفن) لزكي نجيب محمود.

ونلاحظ أن هذه الآراء شبيهة بتلك الآراء المترجمة التي مر ذكرها، فهي تقليد وسير على المنوال نفسه[1].

* * *

---

(١) إن عدم الاهتمام بالغايات قصور في العقل: يقول رجاء جارودي: إن ما نسميه اليوم (علماً) ويجدر بنا أن نتواضع أكثر ونطلق عليه اسم (العلم الغربي) هو من نتاج عقل مشوه لا يطرح أبداً إلا السؤال «كيف» ولا يسأل أبداً عن «لماذا؟» كيف نصعد إلى القمر.. والحال أن السؤال الضروري المحتم: لماذا نصعد إلى القمر؟
إن عقلاً لا يدرك حدوده ـ لأنه يرفض البحث عن الغايات.. ـ عقل عاجز. أما الإيمان فهو العقل الذي لا حدود له. وهو العقل المدرك لبحثه عن الغايات..
[من محاضرة القيت في الرياض. جريدة الرياض عدد ٦٤٧١ تاريخ ١٤٠٦/٧/٢].

الفصل الثالث

مفهوم الفن الإسلامي

التعريف بالفن الإسلامي :

قليلة هي الكتب التي تحدثت عن مفهوم الفن من منطلق إسلامي، ذلك أن هذا الموضوع بمحتواه المتداول الآن لم يكن مطروحاً فيما مضى، بل كان الحديث يتناول كل فن على حدة. وأمر آخر: هو قلة الباحثين الإسلاميين في هذا الموضوع، وأكثر الذين كتبوا عن الفن والجمال، إنما كانت كتاباتهم ترجمات لكتب لم تتحدث عن الفن الإسلامي، أو تحدثت وكانت قاصرة على مفاهيم فردية شرقية أو غربية.

وإزاء هذا الأمر، فإن التعاريف للفن الإسلامي قليلة جداً، ويعدُّ ما ذهب إليه الأستاذ محمد قطب من أهم ما قيل في هذا الصدد.

جاء في كتاب «منهج الفن الإسلامي»[1].

«والفن الإسلامي ليس بالضرورة هو الفن الذي يتحدث عن الإسلام... إنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود.

هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان.

---

(١) يعد كتاب (منهج الفن الإسلامي) لمؤلفه: الأستاذ محمد قطب، من أهم ما كتب في هذا الموضوع، بل يكاد يكون الكتاب الوحيد في بابه.

هو الفن الذي يهيء اللقاء الكامل بين «الجمال» و «الحق». فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال. ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود»[1].

كان ذلك مما جاء في مقدمة الكتاب، ولم يقل المؤلف انه يعتمد ذلك على أنه تعريف للفن الإسلامي.

ولكنا نجد في ثنايا الكتاب، وفي أكثر من مكان، التأكيد على مفهوم للفن اختاره المؤلف، يقول فيه:

«الفن ــ في أشكاله المختلفة ــ هو محاولة البشر لتصوير الإيقاع الذي يتلقونه في حسهم من حقائق الوجود، أو من تصورهم لحقائق الوجود، في صورة جميلة مؤثرة»[2].

وقال عن الفن الإسلامي:

«إنه التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود»[3].

وعلى الرغم مما توصل إليه الأستاذ قطب من تحديد لمفهوم الفن الإسلامي إلا أنه لم يرد أن يعطي ما توصل إليه لقب التعريف.

ويحاول الأستاذ محمد شمس الدين صدقي أن يعرفنا بالفن الإسلامي من خلال الحديث عن وظيفة هذا الفن فيقول: «يجب أن يكون نقل أو إيصال أسمى وأفضل القيم والأفكار والمشاعر إلى الآخرين بأسلوب جميل مؤثر بحيث يوفر عنصر المتعة إضافة إلى التأثير في سلوكهم وإرشادهم إلى الصراط المستقيم»[4].

---

(١) منهج الفن الإسلامي. لمحمد قطب. ص ٦ طبعة دار الشروق.

(٢) المصدر نفسه ص ١٥ و ٧١.

(٣) المصدر السابق ص ١٧٧.

(٤) انظر كتاب (كيف يحتفظ المسلمون بالذاتية الإسلامية) لأنور الجندي.

ويحاول آخرون تعريف الفن الإسلامي عن طريق عدّ مجالات نشاطه[1].

والحقيقة: أنه ليس من السهل إيجاد أو صياغة تعريف للفن الإسلامي، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى كثرة العناصر التي ينبغي مراعاتها عند تلك الصياغة. وهذا ـ كما أرى ـ ما جعل الأستاذ قطب يلجأ إلى التعريف بالفن الإسلامي ـ لا إلى تعريفه ـ[2] كما رأينا.

خصائص الفن الإسلامي:

لعل خير وسيلة تعرفنا على الفن الإسلامي، هي الوقوف على خصائصه الذاتية، وسماته المتميزة. ومن خلال ذلك، يمكننا استكمال صورته واضحة جلية، بعيدة عن كل غبش أو التباس.

ونستطيع إجمال أهم هذه الخصائص بالنقاط التالية:

١ ـ يقوم هذا الفن على أساس من عقيدة التوحيد، وعلى تصور شامل للإنسان والكون والحياة، ولذا فلا مجال فيه للباطل من وثنيات وخرافات وأوهام وأساطير[3].

---

(١) ومن ذلك ما قاله الدكتور يوسف محمود غلام في كتابه (الخط في الفن العربي) ص ١: «الفن الإسلامي، فن يتخذ أساساً له، الخط والعمارة والفخار والسراميك، وهو مشترك بين الأقطار الإسلامية وهو فن يؤكد على الزخرفة لا على التصوير والمحاكاة».

(٢) نقصد بالتعريف، ما يعرف في علم المنطق بالتعريف الجامع المانع.

(٣) من المؤسف أن هذه الركيزة الأساسية ليست واضحة لدى كثير ممن يكتبون عن الفن باللغة العربية، وذلك يرجع إلى تأثرهم بالفكر الغربي الوثني، ولذا فهم يعتبرون الفن الوثني الإغريقي هو المورد الذي ينبغي لكل فنان أن يصدر عنه، وإلا فلا ولن يكون فناناً، وننقل هنا فقرة من كتابة أحدهم إيضاحاً لما قلنا: قال:

«لا شك أن الأساطير القديمة بصفة عامة ـ والميثولوجيات الإغريقية على وجه الخصوص ـ كانت وما زالت مجالاً رحباً ومنهلاً سائغاً للمفكرين والمبدعين على مر التاريخ.. فما من فنان خلد اسمه في سجل الفن العالمي، إلا وقد أدلى بدلوه في هذه الكنوز الأسطورية التراثية.. وصاغ من رواياتها العديد من أعماله الرائعة... وحتى يومنا هذا ما زالت تلك الأساطير الإغريقية التي تمزج بين الخيال والواقع، تثير قرائح

٢ ـ ميدان الفن الإسلامي ليس هو «الضروريات» ولا «الحاجيات» بل هو مجال «التحسينات» أو ما يطلق عليه اسم «الكماليات»[1].

وهذا التحديد لمكانة الفن ضروري ومهم، حتى توضع الأمور في نصابها وحتى لا يحصل خلل في التصور[2].

٣ ـ إن وظيفة الفن هي صنع «الجمال» وحين يبتعد الفن عن أداء هذه

المبدعين أدباً وشعراً وفناً بكل أشكاله وألوانه ونزعاته...» [مجلة الحرس الوطني السعودية عدد ٣٦ عام ١٤٠٦].

ومن المعروف أن الفن الإسلامي بكل روعته وجلاله لم يكن لهذا الذي يشيدون به أي وجود في بنائه، ومع ذلك فهو الفن الكبير.؟!

(١) انظر ما قلناه عن مكانة الجمال في (الظاهرة الجمالية في الإسلام) ص ١٢٢ فهو ينطبق على الفن هنا، إذ ليست وظيفة الفن إلا صنع الجمال، والوسيلة ـ في المنهج الإسلامي ـ تعطي درجة غايتها، فما أدى إلى واجب فهو واجب، وما أدى إلى مندوب فهو مندوب.

(٢) لم يتفق الفلاسفة وعلماء الجمال على هذا الأمر:

فقد ذهب بعضهم إلى ما قرره الإسلام من قبل في هذه النقطة، ومنهم «هيغل» الذي يرى أن الأشكال الفنية ـ على أهميتها ـ ليس لها إلا صلة واهية بالأهداف الحقيقية للحياة [المدخل إلى علم الجمال. هيغل ص ٢٦]، ويقول «سانتايانا»: إن النشاط الفني لا يتجلى على حقيقته إلا حينما تختفي مطالب الحياة الملحة، وضرورات التكيف العاجلة. [فلسفة الفن، زكريا إبراهيم ص ٧٢].

أما «كاسيرر» فيرى فيه ما هو أكبر من ذلك، إنه بالإضافة إلى أنه ينظم إدراكنا، فهو ـ أيضاً ـ ليس ترفاً. يقول: وليس أبعد عن الصواب مما وقع في ظن بعض المعجبين بالفن، من أن مهمة النشاط الجمالي هي العمل على تجميل الحياة أو تزيينها، وكأن الفن مجرد ترف زائد أو شيء كمالي محض؟! إنه اتجاه خاص أو توجيه جديد لأفكارنا وخيالنا ومشاعرنا. [المصدر السابق ص ٣٠٣].

وما ذهب إليه «كاسيرر» هو الاتجاه الذي يمثل انحرافاً في تقدير الفن مثله في ذلك مثل «أوسكار وايلد» الذي جعل من الفن الحقيقة العليا فقال: «لقد تعاملت مع الفن على أنه الحقيقة العليا، أما الحياة فهي عندي لون من الخرافة»؟! [انظر كتاب: في الأدب المقارن. محمد عبد السلام كفافي ص ٧١].

الوظيفة، فإنه حينئذ لا يسمى «فناً» ـ ذلك أنه تخلى عن عمله الأصيل ـ وقد نسميه «مهارة» أو «دقة». . .

يقول الأستاذ محمد قطب:

«والفن الإسلامي موكل «بالجمال». . يتتبعه في كل شيء، وكل معنى في هذا الوجود.

الجمال بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حدود الحس، ولا ينحصر في قالب محدود.

جمال الكون بنجومه وشموسه وأقماره وما بينها من تجاذب وارتباط.

وجمال الطبيعة بما فيها من جبال وأنهار وأضواء وظلال وجوامد وأحياء.

وجمال المشاعر بما فيها من حب وخير وطلاقة وارتفاع.

وجمال القيم والأوضاع والنظم والأفكار والمبادىء والتنظيمات.

كل ذلك ألوان من الجمال يحتفي بها الفن الإسلامي، ويجعلها مادة أصيلة للتعبير.

بل هو يعرض الحياة كلها من خلال المعايير الجمالية، سواء بالسلب أو الإيجاب»[1].

٤ ـ والفن في التصور الإسلامي «وسيلة» لا غاية، والوسيلة تشرف بشرف الغاية التي تؤدي إليها، ولذا فليس الفن للفن، وإنما الفن في خدمة الحق والفضيلة والعدالة. . وفي سبيل الخير والجمال.

٥ ـ وللفن في التصور الإسلامي «غاية وهدف» إذ كل أمر يخلو من ذلك فهو عبث وباطل، والفن الإسلامي فوق العبث والباطل، فحياة الإنسان ووقته أثمن من أن يكون طعمة للعبث الذي لا طائل تحته.

---

(١) منهج الفن الإسلامي ص ٢٠٢.

٦ ـ إن الغاية التي يهدف الفن الإسلامي إلى تحقيقها، هي إيصال الجمال إلى حسِّ المشاهد (المتلقّي)، وهي ارتقاء به نحو الأسمى والأعلى والأحسن.. أي نحو الأجمل، فهي اتجاه نحو السمو في المشاعر والتطبيق والإنتاج، ورفض للهبوط.

٧ ـ وكما أن للفن هدفاً يسعى إليه، فإن له أيضاً «باعثاً» يدفع إليه، هذا الباعث يغذيه جذران. جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعي إلى الجمال.. وجذر آخر يغذيه المنهج الإسلامي الذي يهدف إلى الجمال.. وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما يطلبه المنهج.. فإذا الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفنه بباعث من رغبة النفس وباعث من أمر الشرع بإتقان العمل وإحسانه.

٨ ـ وللفن شخصيته المستقلة، فليس هو فرعاً من الفلسفة، أو فرعاً من فروع العلم ـ وإن كان العلم هو بعض ما يحتاجه الفنان ـ ولذا فليس من مهمات الفن البحث عن «الحقيقة» أو الكشف عنها. وحينما يطلب إليه ذلك فقد حمل ما لا طاقة له به، قد يحدث أن يكون الفن في بعض الأحيان طريقاً لاكتشاف حقيقة ما، ولكن هذا ليس مهمة دائمة يكلف بها؟!.

إن الذين جعلوا اكتشاف الحقيقة من أغراض الفن، دفعهم إلى ذلك تصورهم الخاطىء عن تحديد مكانة الفن ومهمته[1].

٩ ـ والفن الإسلامي ينبع من داخل النفس، فتجيش به العواطف والأحاسيس، فإذا به ملء السمع والبصر، وهو بهذا تعبير عن التزام وليس صدى لإلزام قهري أو أدبي.

١٠ ـ بينا في «الظاهرة الجمالية»[2] أن ساحة الجمال هي الوجود كله،

---

(١) سبق الحديث عن بعض هؤلاء في الفصل السابق عند الحديث عن غاية الفن.

(٢) انظر الفصل الرابع من الباب الثاني من كتاب (الظاهرة الجمالية في الإسلام) وانظر أيضاً الفصل السابع منه.ص ١٨١ و ٢٠٥.

وأن الإسلام أوصل الجمال إلى مجالات لم تعرفه من قبل، ونؤكد هنا أن ساحة الجمال نفسها هي ساحة الفن، وهي ساحة لا تضيقها الحدود، ولا تحصرها الحواجز، ذلك أنها ساحة منهج التصور الإسلامي.

١١ ـ والفن الإسلامي ـ بعد ذلك ـ لقاء كامل بين إبداع الموهبة ونتاج العبقرية وبين دقة الصنعة ومهارة التنفيذ وحسن الإخراج. إنه اجتماع بين الذكاء المتقد وبين الخبرة والإتقان، وبهذا يصل الفن إلى ذروة الجمال.. إن أحد العنصرين ـ الموهبة والخبرة ـ قد يصل بنا إلى إنتاج فني، ولكنهما معاً يصلان بنا إلى جمال فني.

* * *

تلك هي الأسس العامة التي يرتكز عليها «الفن الإسلامي»، بكل فروعه، وهذا لا يمنع أن يكون لكل نوع منه أسسه الخاصة به، إضافة إلى ذلك.

هذه الأسس هي التي جعلت منه فناً متميزاً له شخصيته المستقلة وكيانه الذاتي.

وقد اقتصرنا على ذكرها، دون الإتيان بالشواهد والأمثلة، ذلك أنها ستكون عند تفصيل البحث عن كل فن على حدة.

وحدة الفن الإسلامي

الوحـــدة..

تلك هي السمة الرئيسية التي تميز بها الفن الإسلامي ـ بكل أنواعه ـ على غيره من فنون الأمم الأخرى.

هذه الوحدة، التي تخطت عامل «المكان» فلم يفرقها بعد المسافات بين ديار المسلمين وامتدادها، كما تخطت عامل «الزمان» فلم يغيرها مرور الأيام وتتابع القرون.

هذا ما قرره دارسو الفن الإسلامي:

يقول «درمنغايم»: «إنه رغم اختلاف الأقطار الإسلامية وابتعادها فإننا نلاحظ قرابة وشيجة لا تنقطع بين لوحة من الجص المنحوت في قصر الحمراء، وصفحة من قرآن في مصر، وتزيين لوعاء من النحاس الفارسي . .».

ويقول «غوستاف لوبون»: «إنه يكفي نظرة على أثر يعود إلى الحضارة العربية كقصر أومسجد، أوعلى الأقل أي شيء، محبرة أوخنجر أومغلف قرآن، لكي تتأكد من أن هذه الأشغال الفنية تحمل طابعاً موحداً، وأنه ليس من شك يمكن أن يقع في أصالتها، ليس من علاقة واضحة مع أي فن آخر. إن أصالة الفن العربي واضحة تماماً»[1].

ومظاهر هذه الوحدة ودلالاتها كثيرة ومتعددة، منها:

١ ـ انعدام الفرق بين الفن الذي خصت به المساجد وبين الفن الذي ساد الأماكن الأخرى سواء أكانت عامة أم خاصة.

يقول «آرنست كونل»: «. . . غير أن الاختلاف بين الفن لخدمة الدين والفن المدني ليس واضحاً في البلاد الإسلامية وضوحه في الغرب. وصحيح أن دور العبادة الإسلامية اتخذت أشكالاً معمارية خاصة اقتضتها الاحتياجات العملية، لكن زخرفتها لم تخرج على القواعد المتبعة في العمارة المدنية»[2].

٢ ـ العامل الثاني في بناء هذه الوحدة هو اختفاء جنسية الفنان، وبقاء «الإسلام» هويّة واحدة لكل فنان مسلم.

يقول «كونل»: «وكان لتشجيع الحكام والكبراء أثر كبير في ازدهار العمارة وبعض فروع الصناعة، كما تشهد بذلك آثار كثيرة أقيمت طبقاً لـرغباتهم وتوجيهاتهم حسب اتجاهاتهم الثقافية، بغض النظر عن جنسية الفنانين الذين أقاموها لهم.

---

(١) حضارة العرب. غوستاف لوبون ترجمة عادل زعيتر. المقدمة [عن جمالية الفن العربي. عفيف بهنسي ص ٦٩].

(٢) الفن الإسلامي. تأليف: أرنست كونل. ترجمة د. أحمد موسى. ط ٢/١٩٦٦ ص ١١.

ومن هنا يتعذر في الفن الإسلامي تقرير وجود اتجاه عربي أو فارسي أو تركي أو هندي موحد. لأن المعماريين والصناع كانوا يستقدمون من مختلف البلاد الإسلامية على اختلاف اتجاهاتها الثقافية للقيام بتلك الإنشاءات طبقاً لإرادة مستقدميهم[1] وتوجيهاتهم الخاصة...»[2].

٣ ـ وهناك مظاهر كثيرة أخرى تضافرت على إبراز هذه الوحدة... منها.. استبعاد رسم الإنسان، وعدم تقليد الطبيعة، والاهتمام بالزخرفة والتزيينات الهندسية، وعدم التفكير في إقامة التماثيل والأصنام...

ويرى الأستاذ بهنسي أن وحدة الفن كانت أوسع وأرسخ من وحدة اللغة التي يهتم بها الإسلام ويحث عليها. إذ قال:

«ولعل الفن الإسلامي أصبح أكثر وحدة من وحدة اللغة في شرقي أرض الإسلام، فعلى الرغم من بقاء لغات أخرى كالفارسية والتركية والهندية إلى جانب اللغة العربية، فإن الفن الإسلامي لارتباطه بأيديولوجية واحدة حمل شخصية واحدة رغم اختلاف المذاهب والسلطات...»[3].

وفي صدد الحديث عن ميزات الفن الإسلامي يقول الأستاذ أنور الرفاعي، «إنه ـ أي الفن الإسلامي ـ ذو شخصية واحدة رغم تعدد مراكزه وتباعد أقطاره وظهور التأثيرات المحلية فيه...»[4].

ويقول في صدد حديثه عن الخزف: «وجميع مخلفات العصور الإسلامية تدل على أنها تنتمي إلى وحدة فنية تجمع بينها، رغم ما فيها من تنوع في

---

(١) هذا التعليل غير دقيق، فما كان الفنان الأصيل لتضبطه إرادة صاحب العمل. ثم يغيب فنه تحت متطلبات هذه الإرادة، والذي كان يحدث هو اللقاء بينهما، وإلا فما كان فن الفنان ليغيب نهائياً.. إن مايكل انجلو ـ فنان الكنيسة ـ لم يكن فنه الذي زين به الكنائس سوى فن اغريقي وثني. إن إرادة الكنيسة لم تغيب فنه.

(٢) المصدر السابق ص ١٢.

(٣) الفن العربي الإسلامي. تأليف د. عفيف بهنسي ص ٦ ط ١ دار الفكر.

(٤) النظم الإسلامية. تأليف أنور الرفاعي ص ٢٩٢.

الأساليب الزخرفية التي ازدهرت في شتى بلاد العالم الإسلامي، فلكل بلد أسلوب زخرفي خاص به، يميزه عن غيره، ولكن ضمن وحدة الزخرفة الإسلامية كإطار عام يختلف عن الأساليب الأخرى الصينية أو الهندية أو الأوروبية مثلاً»[1].

وإذا كانت وحدة الفن الإسلامي حقيقة قائمة فعلاً ـ استنتجها الباحثون من الواقع الذي بين أيديهم ـ وهي لذلك أمر متفق عليه، فإن تعليل هذه الوحدة ليس كذلك:

وقد ذهب أكثرهم إلى تعليل وحدة الفن الإسلامي، بوحدة العقيدة، قال «كونل» بهذا الصدد: «ولا شك أن وحدة العقيدة الدينية في العالم الإسلامي أقوى تأثيراً منها في العالم المسيحي، ذلك لأن الإسلام قضى على الفوارق الناشئة من اختلاف الأجناس والتقاليد، وعني بتوجيه شؤون الفكر والآداب والعادات في مختلف البلاد. وكان الأمر بنشر القرآن بلغته الأصيلة العربية وحدها، مما جعل لها وللتعاليم القرآنية سيادة مطلقة في العالم الإسلامي كله، فكان ذلك في مقدمة العوامل التي أدت إلى ابتداع كثير من الفنون وازدهارها. . .»[2].

وعلل بعضهم ذلك بأمور أخرى.

قال الأستاذ الرفاعي: «وقد حاول الباحثون تعليل هذه الوحدة في الفن العربي الإسلامي، بأنها ترجع أولاً لتأثير العامل الجغرافي المتشابه في مختلف الأقطار الإسلامية منذ إيران إلى مراكش، فهناك دوماً مناطق جبلية من حولها سهول وصحاري، ومناخها جميعاً معتدل وأكثر ميلاً للجفاف كما أن نوع الحياة الحضرية والزراعية واحد.

وترجع الوحدة ثانياً لتأثير العامل التاريخي، فمجموع العناصر التي كانت

---

(۱) تاريخ الفن عند العرب والمسلمين. تأليف: أنور الرفاعي ص ١٥٦ ط ٢ دار الفكر.
(۲) الفن الإسلامي. آرنست كونل. ترجمة د. أحمد موسى ص ١١.

تشكل القاعدة البشرية في الشام ومصر والعراق هي من بقايا العرب القدماء، وكانت على صلة بشعوب آسيا وافريقيا التي انطوت تحت لواء الدولة الجديدة التي جاءها الإسلام، فوحد الناس فيها في لغة واحدة ودين واحد، وحكم متشابه الأسس، ومن هذا وذلك مشت الأساليب الفنية متشابهة في كل مكان»[١].

وواضح أن الأمر الثاني، يرجع في خلاصته إلى قضية العقيدة، وإن حاول أصحاب هذا الرأي إبعادها وتغليفها بأردية التاريخ.. والأصل العربي الواحد..؟!.

وأما أن يكون العامل الجغرافي هو المؤثر، فذلك الأمر الغريب حقاً. من قال إن العالم الإسلامي بامتداده الواسع ذو طبيعة جغرافية واحدة؟! وهل وجود جبال حولها سهول كاف لتكوين وحدة جغرافية؟! وعلى هذا فإن الكرة الأرضية كلها ذات طبيعة جغرافية واحدة[٢]. !!

ومهما يكن من أمر، فإن عامل وحدة العقيدة عامل مهم جداً، في إقامة هذه الوحدة، ويمكننا مع ذلك أن نقول: إن هذه الوحدة تعود إلى «التزام» الفنان المسلم ـ الذي اصطبغ بهذه العقيدة ـ عبر القرون، وفي مختلف الأماكن، هذا الفنان الذي قامت في نفسه ركائز الفن وأسسه ـ كما ذكرناها ـ إنه فنان واحد رغم تعدده يعيش هنا وهناك، وأمس واليوم وغداً.. وإن إنتاجه واحد وإن تنوعت أشكاله وتعددت أساليبه، إن التزام الفنان المسلم بالإسلام هو الذي أنتج وحدة الفن.

* * *

---

(١) النظم الإسلامية. أنور الرفاعي ص ٢٩٢.

(٢) هذا هو شأن أعداء الإسلام، يحاولون دائماً إبعاد العامل المؤثر في وحدة هذه الأمة، وتوجيه الأنظار إلى عوامل أخرى..!!

الفصل الرابع

تصنيف الفنون

في نهاية هذا الباب الذي تحدثنا فيه عن التعريف بالفن بشكل عام، لا بد من الوقوف في هذا الفصل على تحديد المجال الذي تغطيه كلمة الفن بشكل دقيق. فقد رأينا كيف أن الكلمة قد اتسعت دائرة استعمالها اتساعاً كبيراً. ويساعدنا على هذا التحديد تلك البحوث التي تناولت تصنيف الفنون.

تصنيف الفنون:

وقفنا في الفصل الأول على التصنيف الذي ذهب إليه معجم «المنجد» وكذلك معجم «الرائد» حيث قسما الفنون إلى أربعة أقسام:

- الفنون الجميلة.
- الفنون اللذيذة.
- الفنون الحرة.
- الفنون اليدوية.

ويلاحظ على هذا التقسيم أنه متداخل، فالشعر مثلاً فن جميل وهو في الوقت نفسه فن حر، والنحت فن جميل، وهو مع ذلك فن يدوي.. ويرجع السبب في هذا التداخل إلى أن هذا التقسيم لم يُبنَ على اعتبار واحد، وإنما بني على اعتبارات متعددة، هي الجمال واللذة، والفكر، والجسم.

وذهب آخرون إلى تقسيم آخر انطلقوا به من اعتبار واحد فقسموا الفن إلى قسمين:

* أولهما: الفن العملي أو النافع. كالتجارة والبناء والفلاحة، وهو ما يكون عمل الجسم فيه أظهر من عمل النفس، وغاية هذا القسم الفائدة النفعية. ولما كان وقفاً على هذه الناحية الحسية للحياة سماه بعضهم الحرف والصناعات. ويدخل في هذا القسم «الأدب» إذا اتخذ وسيلة لهذه الغاية النفعية وكسب المال. فينقله ذلك من دائرته الأصلية إلى دائرة الصناعات ويفقد لهذا مكانته السامية وجماله الرائع.

* وثانيهما: الفن الجميل، وعمل النفس فيه أوضح من عمل الجسم، كالموسيقى والرسم والأدب.. وغاية هذا القسم، هي التعبير الجميل الصادق الذي يبعث في النفوس اللذة والسرور ويظهر الناس على أسرار الحياة وروحها العميقة[1].

ويؤخذ على هذا التقسيم أيضاً أن الفنون الجميلة لا تخلو من المنفعة، على أن الغاية من هذه التقسيمات في الأصل، هي فرز وتمييز نوع خاص من هذه الفنون، هو الفنون الجميلة. وعلى هذا فالفنون قسمان:

- قسم يلاحظ فيه الجانب الجمالي وهو أساس فيه.
- قسم يلاحظ فيه أمر المنفعة وهي أساسية فيه.

تصنيف الفنون الجميلة:

ونتساءل الآن وقد يممنا شطر الفنون الجميلة، هل هي نوع واحد، أم أنواع؟

وكنا نتوقع أن تضيق دائرة التقسيم هنا، بعد أن طرحنا من بحثنا من الفنون ما لم يكن الجمال أساساً فيه، ولكن الواقع أن هذه الصنيفات قد اتسعت وتعددت وجهات النظر فيها.

ومن المعلوم أن الغاية من تصنيف الفنون الجميلة، هو تقسيمها إلى فئات بحسب ما يجمع بينها من خصائص.

---

(١) أصول النقد الأدبي. لأحمد الشايب ط ٨ ص ٥٧ ـــ ٥٨.

ويحسن بنا التعرف على نماذج من هذه التصنيفات، فهي تلقي الضوء على الزوايا المختلفة التي ينظر إلى الفن الجميل من خلالها.

١ ـ تصنيف «كانت»:

يميز كانت بين أنواع من الفنون الجميلة: وهي عنده:

ـ فنون كلامية: النثر والشعر.

ـ فنون تصويرية، وتشمل:

* الفن التشكيلي: النحت والعمارة.
* فن التصوير، ويدخل فيه فن الحدائق.
* فنون اللعب بالإحساسات: الموسيقى، فن التلوين.

ـ فنون مركبة: المسرح، الغناء، الرقص.

٢ ـ تصنيف «شوبنهاور»:

وهو يذهب في ترتيب الفنون من أسفل إلى أعلى كما يلي:

ـ فن العمارة.

ـ الفنون التشكيلية: النحت والرسم.

ـ فن الشعر، ومنه الغنائي.

ـ فن الموسيقى.

٣ ـ تصنيف «لاسباكس»:

ويقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام:

ـ فنون الحركة: الرقص والغناء والموسيقى.

ـ فنون السكون: العمارة والتصوير والنحت.

ـ فنون شعرية: الشعر الغنائي، الشعر القصصي، الشعر التمثيلي[١].

---

(١) انظر في هذه التصنيفات (فلسفة الجمال) محمد علي أبوريان ص ١٦٢ ـ ١٧٢.

٤ ـ تصنيف «نيدونسيل»:

والأساس في تقسيمه، هو نشاط الحواس الخمس:

- فنون لمسية: الرقص والرياضة.
- فنون بصرية: النحت والعمارة والتصوير.
- فنون سمعية: الموسيقى والأدب وفنون اللغة.
- فنون تأليفية: المسرح والسينما[1].

٥ ـ تصنيف «ألان»:

- فنون فردية: الرسم والنحت والتصوير، وفن صناعة الأثاث، وفن صناعة الأواني الخزفية..
- فنون جماعية: الموسيقى والغناء والرقص والحياكة والتزيين.

٦ ـ تصنيف آخر، لـ «ألان» أيضاً:

- فنون حركية: الرقص وفن التمثيل الصامت.
- فنون صوتية: الموسيقى وفن الشعر وفن الخطابة.
- فنون تشكيلية: العمارة وفن النحت وفن التصوير وفن الرسم[2].

٧ ـ تصنيف على أساس خاصيتي الزمان والمكان:

وذهب بعضهم إلى تقسيمها على هذا الأساس:

- فنون مكانية: هي التي تجري تكويناتها أووحداتها الزخرفية على الأسطح المنبسطة للأجسام أياً تكن هذه الأجسام، دائرية أو كروية أومسطحة كما هوالحال في العمارة والحفر والتصوير والنحت والنسيج المرسوم.
- فنون زمانية: هي الإيقاعات بكل أنواعها وتداخلاتها، تعتمد على

---

(١) مقدمة علم الجمال. أميرة مطر ص ١٥٢.

(٢) فلسفة الفن في الفكر المعاصر. زكريا إبراهيم ص ١٤٥ ـ ١٤٦.

الترجيع المنظم للصوت وعلى ترديد الحركات كما هو الحال في الموسيقى والرقص والغناء والشعر والتمثيل[1].

تلك نماذج من تصنيف الفنون الجميلة، وغيرها كثير. وعلى الرغم من كل ما سبق من هذه التصنيفات فإننا لا نجد أنفسنا أمام مفهوم واضح منضبط للفن الجميل، ذلك أن كل تلك التقسيمات اعتمدت على التقسيم والعد، ولم تستند إلى خصائص وسمات.

الفن الجميل من منظور إسلامي:

إنه وفقاً للخصائص التي تميز بها الفن الإسلامي، والتي تحدثنا عنها في فصل سابق، نرى أن هناك عناصر أساسية لا بد من توفرها في الفن حتى يكون فناً جميلاً، منها:

- أن يكون الجمال مقصوداً فيه وليس أمراً عارضاً.
- أن يكون الموضوع الذي يتناوله من باب التحسينات والكماليات وليس من باب الضروريات.
- أن يكون فيه قابلية للإبداع ووجود الجديد.

ووفقاً لهذه الأسس نقول: النجارة والحدادة، صناعة، وليست فناً، فالجمال ليس عنصراً أساسياً في بنائها، وإنما المنفعة هي الأساس فيها، وهي من باب تلبية الضروريات وليس الكماليات..

وإيجاد نظرية رياضية، أو اختراع آلة.. علم وليس فناً وذلك لفقدان القصد الجمالي.. وهكذا.

وعلى هذا فالحرف والصناعات ليست فنوناً وإنما هي صناعات وحرف قد توصف بالدقة والمهارة والإتقان.. ولكن نسبتها إلى الفن غير صحيحة. وذلك لفقدان العنصر الأساسي في فنيتها.

---

(١) فلسفة الجمال. عبد الفتاح الديدي ص ٤٢.

وعلى هذا الأساس فلا حاجة من وجهة النظر الإسلامية إلى التفريق بين فن جميل.. وفن نافع فهذا التقسيم كله غير صحيح من الأصل، فالفن يكون فناً إذا كان جميلاً وإلا فهو حرفة أو صنعة..

وإذن: فكل فن هو فن جميل. وإطلاق هذه الكلمة على غير هذا هو من باب التوسع والمجاز.

وعلى هذا نقول: فن القول، فن جميل، لأن الجمال مقصود فيه والجمال فيه من باب التحسينات، وميدان القول أيضاً ليس هناك ما يضبطه فقابليته للجديد مفتوحة.

والرسم والنحت. فن جميل، لأن الجمال أساسي فيهما، وهما من باب الكماليات وليسا من الضروريات وإمكان الإبداع وإيجاد الجديد موجود فيهما.

والسماع والموسيقى، فن جميل، إذ الجمال مقصودهما، وهما من باب الكماليات، وميدان الإبداع وإيجاد الجديد واسع فيهما.

والبناء فن جميل، ذلك أن الجمال مقصود فيه عادة، والجمال فيه ليس من باب الضرورات بل هو من باب التحسينات ـ فيمكن الاستغناء عن التجميل عند الضرورة ـ وقابلية الإبداع فيه موجودة.

أما حين يقتصر فقط على تلبية الحاجة والضرورة، فلا يكون فناً إلا إذا روعيت في إنشائه قواعد هندسية وكذلك في توزيع مساحاته، فهو حينئذٍ فن جميل بهذا المعنى..

والزخارف حيث وجدت فهي فن جميل لانطباق المواصفات عليها. وعلى وعلى هذا الأساس، فقد يصبح النجار فناناً إذا تناول عمله الزخرفة الخشبية، والنساج قد يكون فناناً حين يصبح عمله اختراع الرسوم وتنفيذها عليه..

وهكذا فنحن أمام قواعد نطبقها.. فإذا توفرت فثمت فن جميل وإلا، فلا.

أما تصنيف الفنون الجميلة، فذلك أمر لا يغير من طبيعتها، ولا يؤثر في عددها. ومع هذا فإنا نؤثر التصنيف الذي يعتمد الحواس أساساً له فالجمال إنما يدرك عن طريقها. وهذا ما ذهب إليه الإمام الغزالي حين قال: «لكل حاسة إدراك لنوع من المدركات.. فلذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصور المليحة الحسنة... ولذة الأذن في النغمات الطيبة الموزونة..»[1].

وقد أكد القرآن الكريم بشكل خاص على حاستي السمع والبصر في الكثير من آياته، مما يجعل لهما الدور الأكبر في ميدان إدراك الجمال.

وبناء على ذلك نذهب إلى تقسيم الفن إلى:

* فنون بصرية: وهي ما يعتمد على حاسة البصر في إدراكها، كالرسم والنحت والبناء.

* فنون سمعية: وهي ما يعتمد على حاسة السمع في إدراكها، كالشعر والخطابة والسماع والموسيقى.

* * *

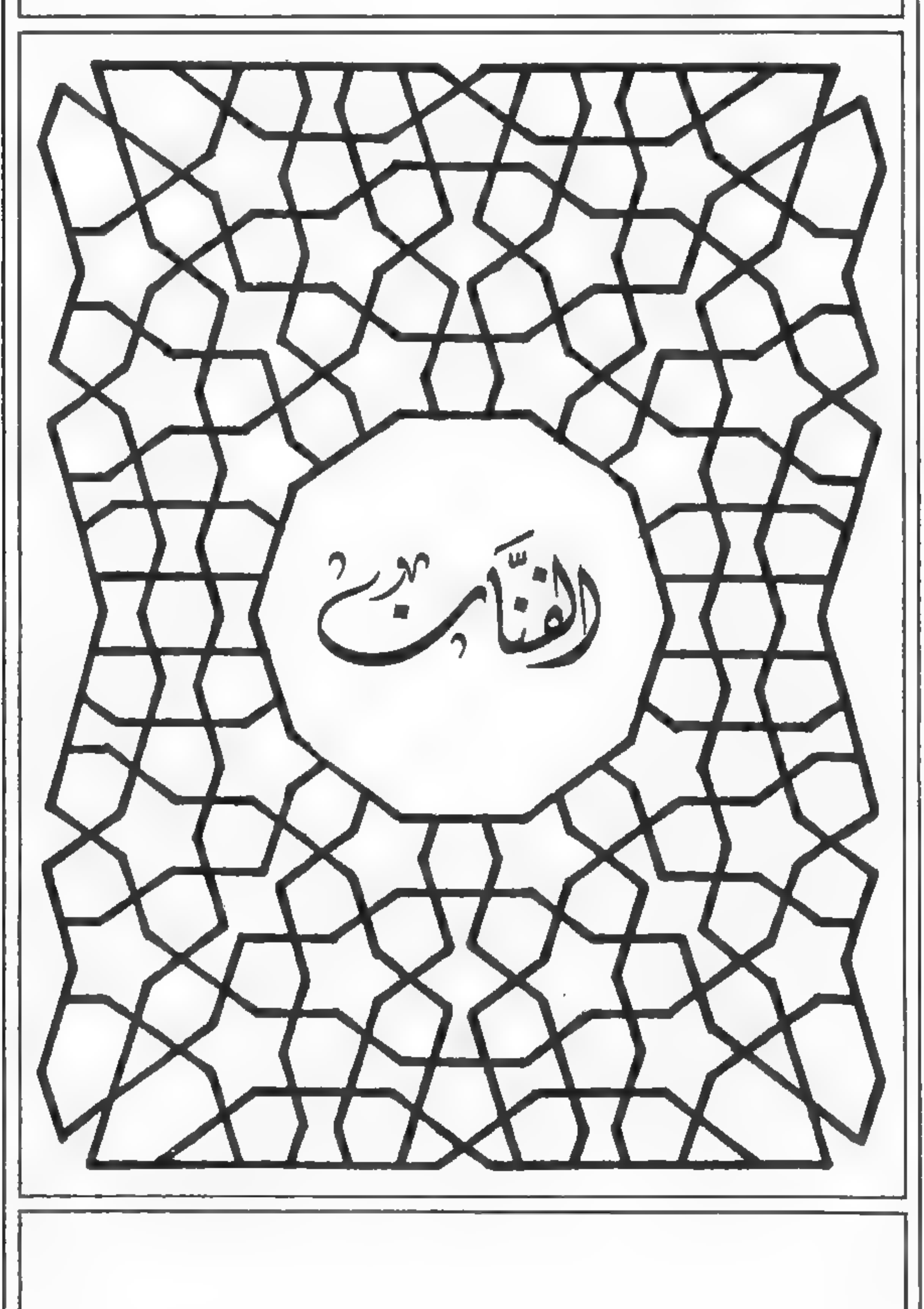
نكتفي بهذا القدر من الحديث عن الفن من حيث تصنيفه، وتحديد مدلوله الجمالي. ولنا عودة أخرى في الباب الثالث من هذا الكتاب حيث الحديث عن بعض هذه الفنون.

* * *

---

(١) إحياء علوم الدين ٤/٢٩٦.

الباب الثاني



الفصل الأول

الفنان في الفكر الغربي

الفنان..؟!

هل هو إنسان سوي؟

أم هو إنسان ملهم؟

أم هو إنسان مهووس أو ممسوس؟

أم...؟

تلك قضية بدأها الفيلسوف اليوناني «أفلاطون» حينما تحدث عن شخصية «الشاعر» وعن «شعر الشاعر».

إنه يقول: «إن جميع الشعراء العظام الملحميون، فهم والغنائيون على السواء، إنما يؤلفون، لا بالفن، بل لأنهم ملهمون وممسوسون».

ويقول: «إن ما يؤلفه الشعراء، لا يؤلفونه بالحكمة، بل بالطبيعة، ولأنهم ملهمون مثل الأنبياء. وما نحي المعجزات»[1].

وواضح من قوله أن الشاعر «الفنان» إنسان غير عادي، فهو ملهم أو ممسوس،

---

(١) دراسات في علم الجمال. مجاهد ص ٥٥.

كما أن دوره في إنتاج الشعر، إنما هو دور سلبي، إنها عملية تلقٍ فقط، فالعمل الفني ليس من صنع الإنسان، بل هو إلهام يتلقاه الإنسان. .

ومهما يكن من أمر فقد كان موقفه ذاك، بداية انطلاق ـ فيما يبدو ـ في النظرة إلى الفنان نظرة خاصة ترتفع به فوق الناس. .

وتتابع الفلاسفة بعد ذلك، وانضم إليهم علماء الجمال أخيراً، في مناقشة هذه «المشكلة» والإدلاء بآرائهم في شأنها.

لقد «جاءت الأفلاطونية الجديدة فعملت على توطيد دعائم تلك النظرة الصوفية إلى الفن، حتى لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود غير عادي!، قد حباه الله ملكة الإبداع الفني التي تكسب كل ما تلمسه طابع السحر والسر والإعجاز!! وهذا ما نادى به على وجه الخصوص «الأفلاطونية» في عصر النهضة، إذ كانوا يمجدون الفنان ويفسرون الأعمال الفنية بأنها ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس».

«ولم يلبث أصحاب النزعة «الرومانتيكية» أن قدموا لنا الفنان بصورة الرجل الملهم الذي يتمتع بعاطفة مشبوبة، وحس مرهف، وحدس لماح، وبصيرة حادة، وإدراك نفاذ، وقدرة هائلة على الابتكار، حتى لقد انتهى بهم الأمر إلى تأليهه أو عبادته. .»[1].

وهكذا اتجهت آراء كثير من الفلاسفة، وكذلك المدارس الفنية، إلى تصوير «الفنان» بصورة الشخصية الفذة النادرة. . الملهمة!! وتسليط الأضواء على إنتاجه الفني أو تصرفاته من خلال هذه النظرة الخاصة.

* * *

ولقد صادفت هذه النظرة إلى الفنان هوى في نفوس الفنانين أنفسهم. فذهبوا على مر العصور يؤكدون لأنفسهم هذه المكانة، عن طريق روايتهم لما يرونه؛ من إلهاماتهم ورؤاهم. . وغيبوياتهم.

---

(١) مشكلة الفن. زكريا إبراهيم ص ١٤٥.

إنها منزلة تكريم، من جانب، وهي من جانب آخر تبرير لانحراف المنحرفين منهم، فكل سلوك أو تصرف غير سوي يصدر عن فنان، يجد له تفسيراً أو تعليلاً من خلال هذه النظرة. ذلك أن فنية الفنان وإلهامه حين يسيطران عليه يجعلانه يغيب عن ذاته وتبقى الكلمة للفن.

* فالمصور «سيزان» لم يشيع جنازة أمه ـ رغم إيمانه بالمسيحية والكاثوليكية ـ وفضل أن يذهب لممارسة فنه[1].

* وصلم المصور «فان جوخ» أذن نفسه وأرسلها هدية لفتاة كانت داعبته، مستحسنة أذنيه. وقد رسم لنفسه لوحة بهذا الشكل الجديد[2].

* وحينما رسم «كوربيه» لوحته «الصديقان، التي هي منظر من مناظر الحب الممنوع، كانت تسيطر عليه فنيته، ونسي نية السوء من حوله[3].

* وأمثلة.. وأمثلة..

وهكذا نَعِم الفنانون بكل تقدير، ووجدوا من يدافع عن إنتاجهم وعن سلوكهم أياً كان وضعه.

يرى الفيلسوف الفرنسي «ألان» (١٨٦٨ ـ ١٩٥١) أن الفنان ليس مجرد شخص عادي يصح لنا أن نطالبه بالخضوع للبشر، أو الامتثال للعادات الجمعية، بل هو إنسان عبقري لا بد لنا من أن نعده «قانوناً لنفسه»[4].

وقد أكدت التعاليم الكنسية هذا المعنى، كما يروى لنا ذلك الفنان الانكليزي «كات ستيفنز» في قصة إسلامه، حيث قال: «.. عدت من جديد إلى تأليف الموسيقى وشعرت أنها هي ديني. ولا دين لي سواها، وحاولت الإخلاص لهذا الدين، حيث حاولت إجادة التأليف للموسيقى، وانطلاقاً من الفكر

---

(١) بحث في علم الجمال. برتليمى ترجمة أنور عبد العزيز ص ٦٢٣.

(٢) مجلة الفيصل عدد ٧٩ ص ١١٥ محرم ١٤٠٤هـ.

(٣) فصول في علم الجمال. برجاوي ص ١٦٤.

(٤) فلسفة الفن في الفكر المعاصر. د. زكريا إبراهيم ص ١٤٠.

الغربي المستمد من تعاليم الكنيسة الذي يوحي للإنسان، أنه قد يكون كاملاً كالإله إذا أتقن عمله أو أخلص له وأحبه»[1].

وهكذا كان للكنيسة إسهام في تقرير فكرة وجود إنسان كالإله!! ولعل هذه المعاني والعوامل مجتمعة هي التي دفعت «نيتشه» إلى المناداة بفكرة «الإنسان الأعلى» وأن هذا الإنسان هو «الإله الجديد»[2].

والفنان هو أحق الناس بالإنسان الأعلى؟!

المتحف:

وقد سرت نظرة التقدير هذه إلى الفن، الذي هو إنتاج الفنان، فالمتاحف ــ وهي الأماكن المعدة لعرض إنتاج الفنانين ــ أصبح لها من القداسة، ما هو شبيه بقداسة دور العبادة.

تقول المهدية مريم جميلة، في كتابها: الإسلام في النظرية والتطبيق:

«يجد الزائر الغريب للمتاحف الشهيرة، مثل «اللوفر» في باريس، و«المترويوليتان» في نيويورك، الجو في هذه الأماكن شبيهاً للغاية لبيت العبادة، فلقد ربي كل متفرج منذ طفولته ليعظم كل الصور والتماثيل المحفوظة في هذه الأمكنة. وكأنها ذروة الكمال، ولكل منها قيم لا تقدر بثمن، وليس له بديل، فعندما يقف أمام فينوس دي ميلو، أو الموناليزا، لليوناردو دافنشي يؤخذ فيعجز عن الكلام...»[3].

يضاف إلى ذلك: الجو الذي يضفيه المشرفون على هذه المتاحف من التعتيم المصطنع في بعض الأماكن، والإضاءة الخافتة في بعضها الآخر. ومن أسلوب العرض لبعض اللوحات، كأن تعرض لوحة واحدة بمفردها في قاعة

---

(١) المجلة العربية عدد ١٠٤.

(٢) مشكلة الإنسان. د. زكريا إبراهيم ص ١٨٧.

(٣) الإسلام في النظرية والتطبيق. تأليف: المهدية مريم جميلة. ترجمة س. حمد ؛ مكتبة الفلاح ــ الكويت ط ١ ١٣٩٨هـ ص ٧٦.

خاصة بها، كما هو الشأن في لوحة الموناليزا في متحف اللوفر، وقد يخصص لها بناء مستقل، كما هو الشأن بالنسبة للوحة «الجورنيكا» حيث خصص لها بناء خاص ملحق بمتحف البرادو في مدريد.

كلها أمور تنبع من فكرة التقدير الكبير للفنان والارتفاع به فوق مستوى البشر.

وعظمت قيمة الإنتاج الفني حتى أضحت ـ في كثير من الأحيان ـ أكبر من قيمة الإنسان نفسه:

«جاء في كتاب: الثقافة الإسلامية للسيد محمد مرمادوك بكثال:

لا شك أن البعض منكم يذكر البحث الذي ورد في الصحف البريطانية منذ سنوات. ولقد كان السؤال ما يلي:

لنفرض أن تمثالاً يونانياً شهيراً وجميلاً فريداً من نوعه، وهو لذلك لا يعوض، كان في غرفة واحدة هو وطفل حي، واندلعت النيران في الغرفة، ولم يكن بالإمكان إلا إنقاذ الواحد أو الآخر، فأيهما يجب إنقاذه؟

إن كثرة عظمى من الذين أجابوا برسائلهم من الرجال ذوي الثقافة والمكانة المرموقة قالوا ـ حسب ما أذكر ـ: بأنه يجب إنقاذ التمثال وترك الطفل يهلك. وكانت حجتهم في ذلك، أن ملايين الأطفال يولدون يومياً، بينما لا يمكن تعويض ذلك العمل اليوناني العظيم»[1].

* * *

تلك هي النظرة السائدة بشأن الفنان، ولا شك أن بعضهم لم ير فيه أكثر من إنسان عادي، ولكن الاتجاه الآخر غلبهم على أمرهم، فلم يقدر لرأيهم أن يقف على قدم المساواة مع الرأي الأول.

* * *

(١) المصدر السابق. ص ٧٦.

الفصل الثاني

الفنان المسلم

الفنان المسلم..

إنه الإنسان الموهوب السوي الملتزم.

تلك سمات ثلاث لا بد من توفرها حتى نكون أمام «الفنان المسلم».

فالأولى منها هي السمة التي لا بد من توافرها في الإنسان حتى يكون فناناً. والثانية والثالثة سمتان ضروريتان لتحقيق معنى الإسلام.

١ ــ الإنسان الموهوب:

أما «الموهبة» فهي المنحة التي يمنحها الله إنساناً من الناس بحيث يرهف حسُّه، وترق مشاعره، وتنفذ بصيرته..

إنها قضية غير مكتسبة ولكنها «هبة».

يقول الأستاذ محمد قطب:

«والفنان شخص موهوب، ذو حساسية خاصة، تستطيع أن تلتقط الإيقاعات الخفية اللطيفة التي لا تدركها الأجهزة الأخرى في الناس العاديين، وذو قدرة تعبيرية خاصة تستطيع أن تحول هذه الإيقاعات ــ التي يتلقاها حسه مكبرة مضخمة ــ إلى لون من الأداء الجميل يثير في النفس الانفعال، ويحرك فيها حاسة الجمال.

إنه كجهاز الاستقبال اللاسلكي الدقيق، الذي تحس صماماته بالموجات الدقيقة الخفية فتلتقطها وتكبرها، ثم تحولها إلى صوت ونغم، صاف جميل يهز الأسماع..»[1].

وإذا كانت هذه «الموهبة» هي السمة المميزة للفنان، فلا بد ـ حتى تؤتي ثمارها ـ أن تستند إلى أرض صالحة ثابتة، حتى تأخذ طريقها سوية مستقيمة، منتجة للظل الوارف، والثمر الطيب، والأريج الفياح، والمنظر الجميل.. وإلا كانت نبتة طفيلية، تشوه المنظر، وتعرقل نمو الطيب من النبات، وتؤذي بشوكها ورائحتها..

ولهذا كان الحديث عن هذه السمة يستلزم بالضرورة الحديث عن السمة الثانية؛ إنها:

٢ ـ الإنسان السوي:

إنه الإنسان المتوازن، الذي توفرت له الصحة النفسية الكاملة، وهذه السمة هي نتيجة تلقائية عادية للتربية الإسلامية التي يسهم فيها البيت المسلم، والمدرسة المسلمة، والمجتمع المسلم.

والتوازن يجعل الفرد ذا عطاء إيجابي في جميع الميادين. وفي كل الاتجاهات، ذلك أن الوئام يخيم على حياته. إذ كل من عقله وجسمه وروحه يعمل بتناسق تام بحيث لا يطغى جانب على آخر، والفرد في مجتمعه كل منهما يكمل الآخر...

إن الفنان قبل أن يكون موهوباً، ينبغي أن يكون إنساناً سوياً، يأخذ التوازن أبعاده في كيانه، له تصور كامل عن الكون والإنسان والحياة، يدري غايته وهدفه في هذه الحياة.. لا تعيش نفسه خلف جدار من إشارات الاستفهام التي لا يدري لها جواباً.. فهو واضح في كل شيء، ينبع وضوحه من وضوح منهجه..

---

(١) منهج الفن الإسلامي. ص ١٥.

تلك هي النفس التي يهيؤها الإسلام في كل إنسان، وحين تظهر الموهبة على هذا السطح، الثابت الأركان، يمكن أن تكون إيجابية فعالة معطاءة في سبيل الخير والجمال، ذلك أن ثقلها وضغطها لن يؤثر على ثبات القاعدة، فلن يختل توازنها.

وتعاليم الإسلام ومنهجه يكفلان هذا الثبات المتوازن.

إننا إذن بحاجة إلى الإنسان السوي الموهوب لنكون أمام النظرة الثاقبة، والتعبير الأخاذ، والسلوك الصحيح..

وحين لا يتاح «للموهبة» ذلك السطح، فإنها لا بد أن تعبر عن وجودها، ولكنها ستكون متأثرة بنوعية تلك التربة، ومتأثرة باهتزازات القاعدة التي تزلزلها الشكوك والأوهام، فيبدو «الإنتاج» وعليه آثار تلك الاضطرابات.

إننا حينئذ سنكون أمام «موهبة» ولكنها تسير على غير هدى، لا تعرف الغاية، كما لا تعرف الباعث، إنها موهبة، انطلقت على أرضية غير معدة فغاصت في جانب من النفس ليرتفع الجانب الآخر معلناً عن الخلل الذي أصابه.

إننا نريد إنساناً فناناً، ولا نريد فناناً، مرض الإنسان فيه وبقي الفنان، فبات تعيساً لا يدري مصدر تعاسته.

إن الخلل النفسي بات ظاهرة متكررة في حياة الفنانين، مما دعا علماء النفس لبحث هذه الظاهرة.

جاء في كتاب مشكلة الفن،

«إن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سخط وتعس ودراما، حتى لقد وقع في ظن البعض أن الحظ السيء لا بد من أن يلازم الفنان العبقري، ولكن السر في شقاء الفنانين ليس هو حظهم السيء، أو مصيرهم البائس، بل هو نقص الجانب الشخصي في حياتهم البشرية العادية.. ولما كانت القدرة الإبداعية التي تسيطر على الفنان لا بد من أن تؤدي إلى تركز طاقته الحيوية في

اتجاه معين، مما يترتب عليه حدوث فراغ في جانب آخر من جوانب حياته، وهكذا ينمي الأنا الشخصي للفنان شتى الخصال السيئة كالقسوة والأنانية والغرور وما إلى ذلك من رذائل..».

والظاهر أنه لا بد للعباقرة من أن يدفعوا ثمناً باهظاً لتلك المنحة الإلهية التي يتمتعون بها، ألا وهي شعلة الإبداع..»[1].

ذلك هو رأي عالم النفس «يونج» الذي اعتبر الانحراف نتيجة للإبداع، بينما يذهب «فرويد» إلى اعتبار الانحراف هو العلة في إبداع الفنان.

وبغض النظر عن مناقشة الرأيين، فإنهما متفقان على أن الفنان إنسان غير سوي. الأمر الذي يذهب إليه «يونج» بصراحة ووضوح، حين لم ينسب إلى الفنان حياة عادية سوية كغيره من عامة الناس، بل هو يقرر أن الشخص المبدع لا بد أن يحمل في أعماق نفسه ثنائية حادة تعبر عن تناقض القدرات فيه..[2].

إننا إذا ذهبنا نستطلع حياة كثير من فناني العصر الحديث وجدنا مصداق ما ذهب إليه «يونج».

إن «بيكاسو» فنان ملأت سمعته الأفاق.. أما حياته.. فهي عجب من العجب، وإذا أتيح لك أن تقرأ ما كتب عنه وجدت نفسك مدفوعاً لمتابعة القراءة.. لما فيها من غرائب وهمجية وخيال..[3].

---

(١) مشكلة الفن. زكريا إبراهيم ص ١٨٢.

(٢) المصدر السابق ص ١٨١.

(٣) كتبت «فرانسواز جيلو» وهي زوجة بيكاسو الرابعة، مذكراتها في كتاب تحت عنوان «حياتي مع بيكاسو» وقد نقلت جريدة «الرياض» هذه المذكرات في حلقات كان آخرها في العدد ٥٧٨٦ الصادر في ٢٥ رجب ١٤٠٤هـ. ولعلنا نستطيع الإشارة إلى النقاط البارزة بما يلي:

- إيمان بيكاسو العميق بالشعوذة والخرافات والتمائم الموروثة.. ومن أمثلة ذلك أن الخبز ينبغي أن يوضع مقلوباً على المائدة وإلا هددته كارثة..
- بخله الشديد رغم غناه الفاحش.

ولعل أهم ما يستوقفنا ونحن نتحدث عن الفن والجمال ذلك التناقض العجيب في ذوق بيكاسو الفني الجمالي.. فهو صاحب اللوحات..؟! ومع ذلك تقول زوجته الرابعة في مذكراتها: «.. وما زلت أذكر أول ثوب اشتراه لي، وكان من الصعب أن يجد أقبح منه، لكنني أثبت له بارتدائه أنني فوق التفاهات النسائية مثل حب الظهور أو خشية ما يستوجب السخرية..».

وأين إذن النظرة الجمالية لدى الفنان الكبير، إن الثوب الذي اختاره لا يفقد الجمال وحسب ولكنه يجمع القبح ويثير السخرية..؟!

ورأينا كيف أن «سيزان» لم يشارك في جنازة أمه، لأنه آثر الذهاب إلى المرسم!! والسؤال، أين جمالية العواطف، وصلة القربى؟ وأين جمالية السلوك الاجتماعي؟..

ونتساءل أين العقل السوي لدى«فان جوخ»وقد صلم أذنه؟

وأمثلة وأمثلة لا تكاد تنتهي.. منها ذلك الرتل الطويل من الفنانين والعباقرة الذين آثروا أن ينهوا حياتهم بطريقة الانتحار..[1].

إن الفنان مصدر لإنتاج الجمال ونشره في حياة الناس ودنياهم بما حباه الله

ـ لقد أعيا زوجاته كيف يعاملنه الواحدة تلو الأخرى. وكان يعجب ممن يحب امرأة واحدة.

ـ والحياة في نظره رواية فاشلة.

ـ ازدياد مجونه في المرحلة الأخيرة من حياته، بعدما شعر بوطأة أعوامه السبعين كما ازداد خوفه من الموت لدرجة الهوس.

ـ إن هفوة بسيطة كافية أن تنسيه عشرة طويلة، كما حدث لسائقه الذي طرده بعد خدمة ربع قرن...

(١) منهم «فان جوخ» الذي أطلق على نفسه الرصاص.

ومنهم أشهر كاتبة أرجنتينية (مارشالينش) كذلك، ومنهم «فرجينا ودلف» أهم كاتبات القرن العشرين، مشت في البحر حتى غابت عن الأنظار، ومنهم الكاتب الياباني (مشيما) ومنهم الكاتب المشهور (همنغواي) الذي أطلق الرصاص على نفسه.. [عن جريدة الرياض عدد ٦٣٧٠ تاريخ ١٤٠٦/٣/١٩هـ].

من موهبة، وهذا يعني أنه يشيع السعادة فيها حوله.. وهذه أوليه مهمة في شخصيته، وإلا فما فائدة أن يخط الجمال بقلمه أو ريشته أو إزميله... ثم يعجز أن يخطه بسلوكه، أو يكون ممن يثبت المتناقضات بذلك السلوك؟!

وكم في دنيا الناس من هؤلاء.. لقد تحدث «سانت بيف» عن واحد منهم وهو «سان بيير» فقال، إنه أشد الأمثلة قدرة على بعث خيبة الأمل بسبب عدم التوافق بين حياته وعلمه... فإنه لم يكن متصفاً بالحساسية العاطفية التي صورها، بل كان مجازفاً، مليئاً بالشكوك والنفاق، محباً للعراك متصفاً بخشونة الطبع.. كم أريد أن أمحوه من مخيلتي..[1].

وإذا كان الاتفاق يكاد يقوم في العصر الحديث على ملازمة النفس غير السوية للفنان، فما الذي يضمن أن ما يصدر عن هذه النفس هو فن سوي؟!

ألا نستطيع بناء على هذه الظاهرة، تفسير ذلك العبث والخلل العريض الذي أصاب الفنون فتضخم الهوس تحت عناوين مختلفة من مدارس واتجاهات..

إن الفنان إنسان سوي وزيادة.. هذه الزيادة هي الموهبة.. وهي حينئذ امتداد طبيعي.. أما حين توجد هذه الزيادة في إنسان غير سوي فهي انتفاخ الورم الذي يظنه الرائي شحماً.

إن التربية الإسلامية التي بَنَت الإنسان السوي في الفنان، جنبته تلك المنزلقات التي وقع فيها الآخرون، فباتت حساسيته الخاصة ازدياداً في رقي العواطف، وارتفاعاً في السلوك، وجمالاً في الأداء، فهي ارتقاء متوازن قام على قاعدة سوية متوازنة.

ويحسن بنا هنا أن نذكر بما قلناه لدى حديثنا عن خصائص الفن الإسلامي، حيث بيَّنا أن تصنيف «الفن» في قسم التحسينات، وهو قسم لا بد أن يعتمد بالضرورة على قسم أولي قبله وهو قسم الضرورات.. ونقول هنا إن

---

(١) بحث في علم الجمال برتليمي ص ٤٤٠.

«الفنان» في الإنسان هو من قسم التحسينات التي ينبغي أن يسبقه وجود «السوي» في هذا الإنسان.

٣ ــ الإنسان الملتزم:

إن الحديث عن الإنسان الملتزم يضطرنا للحديث عن الالتزام، ولذا نرجيء الحديث عنه إلى الفصل القادم.

* * *

الفصل الثالث

١
الالـــتزام

نشأة المصطلح :

إنه «مصطلح» جديد. فما هي ملابسات ولادته؟

من المعروف أن المدارس الفنية الحديثة ـ التي نشأت خلال القرنين: التاسع عشر والعشرين ـ إنما كانت نشأتها، في غالب الأحيان، بعامل ردود الفعل، فكانت المدرسة تظهر إلى عالم الوجود كرد فعل على مدرسة سابقة، وهكذا... حتى حملت هذه المدارس من الأسماء، ما يدعو إلى الضحك والسخرية.. كالدادية؟! والوحشية؟!..

وفي خضم هذا المعترك وفي منتصف القرن العشرين برز مصطلح «الالتزام» تعبيراً عن اتجاه في الفن والأدب.

يقول «برتليمي»: «كانت نظرية الفن للفن بمثابة رد فعل ضد الرومانتيكية، وقد نجم عن المبالغات التي تضمنتها رد فعل آخر، فهبط الفنان إلى الميادين العامة.

كان ذلك بين عامي ١٨١٥ ـ ١٩١٤ وأتت الحرب العالمية الأولى ثم تلتها الثانية... وفي وسط الإرهاب والحرب التي أثرت في أشد الفنانين هدوءاً.. أتت فكرة الفن الملتزم لتحل محل فكرة الفن للفن»[١].

---

(١) بحث في علم الجمال، برتليمي ص ٤٧١.

إن مذهب الفن للفن اتجاه في الفن والأدب يتميز بعدم اهتمامه بالأخلاق، بل إنه يهتم بعداوتها، فهو يريد تجريد الأدب والفن من أي رباط يشدهما إلى الأخلاق أو الخير، ويذهب تحت واقعيته إلى بيان نزوات الجسد وتجسيد الرذيلة، وهو كما يراه، بعضهم: «المذهب الذي يستحسنه أهل الفن جميعاً، ويستهوي مشاعرهم، ويتفق تماماً مع النزعات الفنية الأصيلة، رغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمه وقواعد السلوك الخلقي..»[1].

وهكذا كان «الالتزام» رداً على هذا التحلل، الذي طرح من حسابه جميع القيم، تحت عناوين براقة كأمثال: الفن للفن، والأدب للأدب، والأدب المكشوف..

والذي يبدو أن «الالتزام» لم يكن رداً على مذهب الفن للفن وحده، بل كان رداً أيضاً على الرومانسية التي كانت ممعنة في الخيال، ومسرفة في المبالغة، الأمر الذي «جعل مفهوم الالتزام ينمو ويزدهر كرد فعل للرومانسية كما كانت الرومانسية رد فعل للكلاسيكية»[2].

وإذا كانت فكرة الالتزام قد ازدهرت في منتصف القرن العشرين، فما هي حدود هذا الالتزام؟

إنها الارتباط بهدف ما ــ كما يقول برتليمي ــ[3] وإذن فليس هناك حدود واضحة، ولكن إذا كان الالتزام قد جاء رداً على «الفن للفن» وعلى «الرومانسية» فإن هذا يحدد لنا بعض المعالم لمفهوم الالتزام.

---

(١) فلسفة الجمال. محمد علي أبو ريان ص ١١٨.

(٢) انظر: آفاق الانتماء والالتزام، وهو بحث مقدم لندوة الأدب الإسلامي المنعقدة في الرياض عام ١٤٠٤هـ من إعداد: محمد المنتصر الريسوني ص ٢ نقلاً عن «مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية للدكتور عماد حاتم».

(٣) بحث في علم الجمال. برتليمي ص ٤٧٤.

أما كونه رداً على مذهب «الفن للفن» فذلك يعني أنه اتجاه لا يطرح القيم الخلقية والاجتماعية من حسابه.

وأما كونه رداً على الرومانسية، فذلك يعني أنه لا يقبل أن يوغل في الخيال، ولا يقبل الأساطير، بل يعيش مع الناس في مجتمعهم.

الالتزام.. والإلزام:

وإذا كنا بصدد الحديث عن الالتزام فينبغي أن نفرق بينه وبين الإلزام.

فالالتزام اتجاه ينبع من حرية الفنان، حيث يختار ذلك المسلك بملء إرادته، تدفعه إليه رغبته، فهو التعبير عن حرية الفنان.

وأما الإلزام فهو موقف سياسي أو اجتماعي تتخذه طبقة أو حزب ثم تفرضه على من هو تحت سيطرتها، فإن كان الفنان في هذه الحالة يعمل بدافع من قناعته بذلك الموقف فهو «ملتزم» وإن كان يعمل تحت عامل القهر والإكراه فهو «ملزم».

ويتجسد «الإلزام» واضحاً جلياً في المذاهب الاشتراكية، والماركسي منها بشكل خاص. إذ إننا «حين نستقصي حقيقة الالتزام في الفكر الاشتراكي أو الشيوعي من حيث واقعها الحياتي نجدها تعني الانتساب إلى هذا الفكر والالتزام بمبادئه ولو عن طريق القوة. وهو لذلك لا يعني الالتزام وإنما يعني الإلزام، وليس أدل على ذلك من اضطهاد كبار كتّاب السوفييت لأنهم عبروا عن أفكارهم بحرية، من هؤلاء «باسترناك» كاتب رواية «الدكتور جيفاكو». فالأدب الشيوعي يعيش في جو من الإرهاب السياسي والقمع البوليسي.. مما يحفز هذا الأدب إلى ترويج المفاهيم الشيوعية دون اقتناع بها..»[1].

* * *

(١) آفاق الانتماء والالتزام. محمد المنتصر الريسوني ص ٣ نقلاً عن (الأدب الشيوعي. لماهر نسيم).

على أن قضية الإلزام ليست أمراً جديداً، فقد سبقت إليه الكنيسة منذ عهد بعيد، وهذا ما يذكرنا بما حدث عام ٧٨٧م حيث أصدر مجمع نيقية الثاني بصفة رسمية قراره التالي: «إن مادة المشاهد الدينية لا ينبغي أن تترك حرة تحت تصرف إبداع الفنانين، بل ينبغي أن تستمد من المبادىء التي وضعتها الكنيسة الكاثوليكية والتقليد الديني.. فالفن وحده ملك للفنان، وأما تنظيمه وتنسيقه فهما ملك لرجال الدين»[١].

وقد وضعت لذلك قواعد خاصة تنظم عمل الفنان، وتوضح الفرق بين الفن والمادة ـ كما ذكر ذلك الأستاذ ليبمان ـ[٢] بل تجاوزت ذلك لتفرض شكلاً معيناً لبعض اللوحات لا ينبغي للفنان تجاوزه[٣].. وخاصة فيما يتعلق بلوحات الصلب.

* * *

ومهما يكن من أمر، فإن طبيعة الإلزام واحدة لا تتغير، فهو قاس دموي شرس.. قد يتغير فيه الأسلوب من مذهب إلى آخر ولكن حقيقته تظل ثابتة، فمحاكم التفتيش الكنسية تعاد ذكرياتها في صحراء سيبيريا الروسية.

---

(١) الفن خبرة. جون ديوي. ترجمة زكريا إبراهيم ص ٥٥٢ ط ١٩٦٣.

(٢) المصدر السابق ص ٥٥٢.

(٣) انظر (الظاهرة الجمالية في الإسلام) ص ٨١.

٢
الالتزام في المفهوم الإسلامي

إن وجود «اصطلاح» جديد، لا يعني أن «المعنى» الذي وضع له هذا المصطلح جديد أيضاً، بل ربما كان قديماً ومتعارفاً عليه، ولكن الحاجة لم تدع إلى تسميته وترقيمه.

وهذا هو شأن «الالتزام» كمفهوم إسلامي، إنه موجود واضح المعالم والسمات، يأخذ مكانته وأبعاده في المنهج الإسلامي، سواء أكان ذلك في إطار التصور أم في إطار التطبيق.

وحينما نصف الفنان المسلم ـ الآن ـ بأنه «ملتزم» فإننا نفعل ذلك من باب البيان والإيضاح ورفع اللبس، وإلا فكلمة «الإسلام» تعني في جملة ما تعنيه الالتزام.

جاء في شروط صلح الحديبية: من أتى محمداً من قريش بغير إذن وليه رده عليهم، ومن جاء قريشاً ممن مع محمد لم يردوه عليه...

كان ﷺ مطمئناً إلى أنه لن يذهب إليهم أحد، لأن الذين معه كانوا مسلمين.. إنه الالتزام، حيث يقاد الإنسان من داخله، لا من خارجه، إن الإسلام لا يضرب حصاراً مادياً على أتباعه حتى يلزمهم البقاء في ساحته، إنه انقياد يلتزمه الإنسان بكامل حريته التزاماً طوعياً عن رضى وراحة نفس، بل عن رغبة ملحة وشوق أكيد.

وعلى هذا فالالتزام الذي نتحدث عنه، ليس مذهباً أدبياً أو فنياً يتبناه الفنان أو الأديب، أو يتنكبه إلى غيره[1]..؟! وحسب..

---

(١) قال د. علي علي مصطفى: ذهب الكثير من النقاد العرب والمستشرقين في قضية الالتزام إلى اتجاهين:

١ ـ أن الأدب الجيد هو الذي لا يلتزم فيه الأديب بشيء من واقع عصره، ولا يرتبط بمشاكله وقضاياه، بل يعبر عن ذاته ومشاعره، متجرداً عما يدور في الحياة.. ومن هنا

إنه سمة تقوم في ذات الإنسان، لا يستطيع الانفكاك منها، بل إنه لا يريد ذلك، ويحرص الحرص كله على المحافظة عليها.. فهي تفكيره وسلوكه وتصوره. فالالتزام هو تمثل الإسلام وتطبيقه.

والإسلام، إسلام في التصور والاعتقاد والسلوك والإنتاج والتعبير، إنه تلك الروح المنبثة في كل ذرة من كيان الإنسان، فإذا هي الإنسان ذاته.. وهذا هو الالتزام.

إنه الوصف الذي لخصه القرآن الكريم بكلمتين ﴿الذين آمنوا وعملوا الصالحات﴾ أي: التزام في التصور والاعتقاد يساوقه التزام بالعمل الصالح، والعمل هو كل ما يصدر عن الإنسان.

وعلى هذا فالالتزام ليس شيئاً خارجياً يملى بعامل الإجبار والقهر، وإنما هو سجية مكتسبة، تأخذ مكانها من النفس، ويصبح لها من الأصالة والرسوخ ما للسجايا الفطرية، بل هي أرسخ وأقوى لأن وجودها نابع من فكر واعتقاد، وهكذا لا يصدر عن الإنسان ـ والحالة هذه ـ إلا ما كان متوافقاً مع ذلك الفكر وذلك الاعتقاد وما ينبثق عنهما من تصور.

يقول ج. مارسيه في كتابه الفن الإسلامي:

«لقد تغلغل الإسلام في الحياة البيتية، كما دخل حياة المجتمع، وصاغت الطبائع التي نشرها شكل البيوت والنفوس»[1].

نشأت المذاهب الأدبية الغربية الحديثة كالرومانسية والسيريالية والبرناسية. ومذهب الفن للفن.. فهذه المذاهب تجردت من معالجة المشاكل في الواقع وعزلت الشعراء عن الحياة والناس، وحينئذ يكون الأدب حراً وليس مقيداً ولا ملتزماً.

٢ ــ إن الأدب ينبغي أن يكون ملتزماً وليس متحرراً..

[عن: نظرية الأدب الإسلامي. بحث مقدم إلى ندوة الأدب الإسلامي التي أقيمت في الرياض عام ١٤٠٤هـ ص ٢٢].

(١) انظر «الفن العربي الإسلامي» د. عفيف بهنسي. دار الفكر ط ١ ص ٩٦.

نعم، إنها العقيدة التي صاغت النفوس وما يصدر عنها. . .

الالتزام والحرية:

قد يظن بعضهم أن الحرية تفقد وجودها في ظل الالتزام، ذلك أن الالتزام قيد!!

والذي يدفع إلى هذا الظن، إنما هو النظرة السطحية التي تطل من خارج نفس الفنان، لا من داخلها.

إن الفنان المسلم في حرية كاملة، تأخذ أبعادها في مشاعره وتصوراته، كما تأخذها ـ أيضاً ـ في حياته العملية وفي تطبيقاته. ذلك أنه قد طرح من حسابه ما وراء القيد الذي يفرضه الإسلام ـ إذ الإسلام حرية القيد لا حرية الحرية ـ، طرحه من حساب فكره، وحساب عمله، فأصبح في زاوية الإهمال أو في زاوية السلب، كما تقول لغة الرياضيات، ولعلنا بالمثال نكون أكثر وضوحاً:

إن الخمر محرمة في الإسلام، فالفنان المسلم ـ وكل مسلم ـ يخرج الخمر من حياته. . فلا يعود لها وجود فيها، ولذلك لا يشعر أن حريته قد تأثرت بمنع الاقتراب منها. . وكذلك جميع الممنوعات الأخرى. . وإذا بقي لها من وجود، فهو وجود الشر الذي يحذره ويبتعد عنه بدافع القناعة الكاملة، والحرية الكاملة، لا بل بما هو أكبر من دافع الحرية، ألا إنه دافع الحفاظ على الحياة[1]. . .

إن الالتزام لا يخدش كرامة الحرية، ولكنه يبعثها من منطلقات صحيحة، ويحلها في مكانها اللائق بها، بعيداً عن منحدرات الإسفاف والرذيلة.

---

(١) الحرية أن يكون لك اختيار في الفعل أو عدمه، وهذا حينما تكون بين أمرين إيجابيين، أما أن تكون أمام خطر داهم أو حيوان مفترس. . فإن الحرية تدعوك لأمر واحد هو الحفاظ على حياتك. . وإذا فكرت في الطرف الآخر فذلك يدعو إلى مراجعة الحساب في قدراتك العقلية؟!

الالتزام والشكل:

وقد يظن بعضهم، أن من لوازم «الالتزام» الإبقاء على أشكال معينة يخرج الفن من خلالها، وبهذا يجمد ويتحجر، ويفقد جاذبيته وينزوي بعيداً عن التجديد..

ولا شك أن الفن شكل ومضمون، أو ظاهر وباطن، وإذا كان الالتزام يحدد المضمون والباطن، فهل يتناول الشكل والظاهر؟

مما لا شك فيه أن للشكل قيمة كبيرة ـ كما هو معلوم ـ[1] وأنه في بعض الأحيان ـ بل في كثير من الأحيان ـ يرتبط بالمضمون، فيؤثر فيه ويتأثر به، وتكون بينهما علاقة تبادلية تجعل من الصعوبة بمكان فك الارتباط بينهما، ومعالجة كل منهما على انفراد ـ كما يقول الدكتور عماد الدين خليل ـ[2].

ومع ذلك فالإسلام لا يمنع أبداً الاستفادة من بعض الأشكال، وتطويرها وتعديلها بما يناسب المضمون، إذا كانت في أصل وجودها وبنائها لا تتعارض مع المضمون المطروح من خلالها.

يقول الدكتور عماد الدين خليل في صدد حديثه عن المسرح:

«إن فرصة الاختيار مطروحة أمام الفنان المسلم لكي يقبل المسرح كشكل فني ويرفض المضمون.. والإسلام لم يقف يوماً إزاء الأشكال، لا في ميدان الحكم والإدارة، ولا في ميدان الاقتصاد والاجتماع، ولا في ميدان الآداب والفنون، على العكس، هو علمنا حقيقة أن الأشكال قضية ديناميكية لا يقر لها قرار، و(تكتيك) متحرك لا يقف عند حد إلا لتجاوزه إلى حدود أخرى، ومن ثم فإن التشبث بالشكل الواحد عبر العصور هو مناقضة لطبيعة الأشياء،

---

(١) انظر تفصيل ذلك في كتاب (الظاهرة الجمالية في الإسلام) ص ٢٠٦ وما بعدها.

(٢) الإسلام والمذاهب الأدبية. بحث مقدم لندوة الأدب الإسلامي في الرياض عام ١٤٠٤هـ ص ١١ د. عماد الدين خليل.

والإسلام يرفض من الأشكال فقط تلك التي ارتبطت عضوياً بمضموناتها، وأصبح من الصعب فصل إحداهما عن الأخرى..»[1].

وقد سبق المسلمون، فيما مضى، إلى الاستفادة من غيرهم بالمقدار الذي لا يتعارض مع المضمون، بل وأخضعوا هذا الشكل للمضمون، حتى بات من الصعب التشكيك في كونه جزءاً من العملية الفنية، فقد كانت عملية الاقتباس نفسها بياناً رائعاً على قدرة الفنان المسلم وتفوقه.

يقول «مانويل جوميت مورنيو» عن مرونة الفنان المسلم وقدرته: «وتنعكس في الفن ـ الإسلامي ـ هذه الروح المرنة للدين الإسلامي، بيد أنها تخضع الغير لسلطانها..»[2].

أما حين يصبح الشكل دلالة على اتجاه معين، أو رمزاً لمعنى معين، مما يتعارض مع المضمون الإسلامي، فذلك الأمر الذي سيرفضه الفنان المسلم، لأنه حينئذٍ لم يعد شكلاً بل أصبح مضموناً.

---

(١) المصدر السابق ص ١٥.

(٢) الفن الإسلامي في اسبانيا ص ٦ ترجمة د. لطفي عبد البديع وزميله.

٣
الالتزام والواقع التاريخي

قلنا إن طرح «الالتزام» كمصطلح جديد لا يعني أن «المعنى» الذي يدل عليه هذا الاصطلاح جديد أيضاً. ولذا فحين نستعرض الواقع التاريخي للفن الإسلامي، نستطيع أن نلاحظ بوضوح شديد مدى التزام الفنان المسلم، وهو إذ يفعل ذلك عبر القرون وفي طول الساحة الإسلامية وعرضها؛ إنما يفعله بشكل تلقائي كأثر من آثار عقيدته، لا تطبيقاً لنظرية فنية، أو مذهب أدبي.

ونستطيع أن نبرهن على ذلك من خلال المعطيات الكثيرة التي امتاز بها هذا الفن، والتي بها صار له كيانه المستقل، وشخصيته المتميزة. ونكتفي بذكر أمرين أساسيين:

١ ـ وحدة الفن الإسلامي:

وقد تحدثنا عن ذلك في فصل سابق، ونقول هنا: إن هذه الوحدة لم تكن لتأخذ أبعادها واضحة جلية لولا التزام الفنان المسلم بمنهج واحد، حيث وحد فيه هذا المنهج الفكر، وحدد له الغاية والهدف.. فإذا الإنتاج الفني ـ رغم تباعد المسافات مكاناً وزماناً ـ ينتمي إلى أصل واحد ثابت، امتدت فروعه وارتفعت لتؤتي ثمارها جنية من كل نوع ولون.

٢ ـ التزام المجتمع:

وثمت أمر آخر، له شأنه في الدلالة على مكانة الالتزام وقدمه، إنه الواقع الاجتماعي عبر القرون، هذا الواقع الذي يدل دلالة واضحة على التزام هذا المجتمع.

إن بعض الفنانين، على مرور تلك الأيام.. ربما خرج على هذا الالتزام ولكننا لا نجد لهذا الأمر أثراً يذكر، بحيث يخل بظاهرة الوحدة في الفن الإسلامي، وهذا يعني أن المجتمع كان يرفض كل فن غير ملتزم، يرفضه بالدافع الداخلي الذي كان يملي وجوده على الفنان، وكان بدوره ـ أيضاً ـ يملي وجوده على المشاهد والسامع..

ولعل رفض «الأساطير» يعدُّ من الأمثلة الواضحة على ذلك.

لقد ترجم المسلمون الكثير الكثير من ثقافات الأمم الأخرى.. ولكنهم لم يترجموا الأساطير اليونانية، فما هو السبب؟

يقول الدكتور نجيب الكيلاني:

«على الرغم من أن جهابذة الفكر الإسلامي في العصر العباسي، عصر الازدهار والمعرفة والتقدم العلمي، قد ترجموا آثار اليونان والهند وفارس في شتى فروع الفكر والفلسفة والعلم والآثار الأدبية البارزة، إلا أنهم أحجموا عن ترجمات المسرح الإغريقي، وترجموا فلسفة أرسطو، لكنهم رأوا أن مسرح الإغريق مليء بالمعتقدات الدينية التي تتنافى مع عقيدة التوحيد الصافية، فلدى الإغريق أعداد كبيرة من الآلهة المتصارعة المتحاربة، والتي تحركها النزوات والأطماع البشرية، فوجدوا أن طقوس المسرح وأشخاصه وحواره، لا يتفق وطبيعة الإسلام وتصوره لماهية الكون والمشيئة والقدر والإرادة، فأصبح المسرح الإغريقي بصورته الشاذة تلك مصدراً للفساد والوثنية، لا يمكن أن يجد له متسعاً في عالم العقيدة الإسلامية الصافية»[1].

إن المترجم أحجم عن ترجمة تلك الأساطير بدافع الالتزام، إن كان مسلماً، وأحجم غير المسلم عن ترجمتها لعلمه برفض المجتمع لهذا النوع من التفكير، وحتى لا يتهم المترجم بفساد عقله، فقد تجاوز المجتمع الإسلامي تلك المرحلة الجاهلية، وارتفع بفكره ووعيه عن قبول الخرافات والترهات..

ونعتقد أن هذا السبب نفسه هو الذي جعل الكثير من شعر السياب ـ والذي يعتمد على الأسطورة ـ غير مقبول لدى القارىء المسلم.

يقول ناجي علوش في مقدمته لديوان السياب:

«حشد السياب من أساطير الهند والصين واليونان وأوروبا، ما لا يثير في القارىء العربي أي إحساس».

---

(١) المسرح الإسلامي. د. نجيب الكيلاني. ص ٧ وهو بحث مقدم لندوة الأدب الإسلامي.

وإذا كان «اليوت» يستخدم مثل هذه الأساطير فهو يستخدمها لقارىء هي جزء من حضارته وتاريخه، وتثير فيه أحلاماً بالبطولة والبراعة، في عالم الذهب والحديد الذي ذكره بدر. إن هذا العالم ليس عالمنا، وإن هذه الأساطير ليست أساطيرنا، وما زال في واقعنا غنى يغنينا عن غنى الأسطورة.. ولكن بدرا الذي قال مرة: «إن إلهنا فينا». أضاع «إلهه» هذا فبحث عنه في اللات والعزى وزيوس وعشتار».

ثم يعلق علوش على إكثار السياب من الأسطورة، حتى فقدت القصيدة عنده شعريتها، بقوله: «إن رفض القارىء العربي لهذا النوع من الشعر هو دليل قوي على التزامه..»[1][2].

وهكذا نلاحظ وضوح الالتزام لدى المجتمع قديماً وحديثاً، الأمر الذي يؤكد العمق التاريخي لهذه الظاهرة في الفن الإسلامي.

وبهذا يتبين أن قضية الالتزام لدى الفنان المسلم هي قضية قائمة في كيانه ذاته، كما هي قائمة في كيان المشاهد والمستمع ـ أي المتلقي ـ وما ذلك إلا لارتباطها الوثيق بالمنهج الذي يهيمن على حياتهم جميعاً.

---

(١) مقدمة ديوان (بدر شاكر السياب) المجلد الأول ـ دار العودة، بيروت.

(٢) يؤيد هذا ـ أي التزام المجتمع ـ تباكي لويس عوض على عدم ترجمة هذه الأساطير حتى هذا القرن حيث يقول: «وأنا ممن لا يفهمون كيف تخلو مصر والعالم العربي من الدراسات اليونانية بغض النظر عن قيمة الأدب اليوناني قديمه وحديثه...» [انظر: علم الجمال. عبد الفتاح الديدي ص ٢٥].

والحقيقة أنه يفهم سر ذلك، ولكنه يحرض المستغربين على السير في هذا الطريق. ولقد ترجمت هذه الأساطير في الأربعينات من هذا القرن ـ كما يقول الديدي ـ.

ومن المؤسف أن أكثر الذين كتبوا ويكتبون في علم الجمال وفلسفته يتجهون إلى تأكيد أهمية هذه الأساطير، وقد استقر في خلدهم أنه لا يمكن أن تقوم للفن قائمة بدون الأسطورة فذهبوا يمجدونها. وننقل هنا ـ على سبيل المثال ما قاله الديدي: «لعبت الأسطورة دوراً هاماً في تاريخ الفن الإغريقي وفي الحضارة الإنسانية برمتها فيما بعد ولا تزال مظاهرها وأشكالها تتردد حتى اليوم في أرجاء الحياة الثقافية والفكرية، ويختل التوازن في أية حضارة لا تحسب حساباً لحياة الأساطير في وجدان أبنائها وفي تصورات فنانيها ومثقفيها...» (ص ٢٥).

٤

تعريف الالتزام

بعد هذه الجولة في التعرف على مفهوم الالتزام، نتساءل: هل من تعريف له ضمن إطار المفهوم الإسلامي؟

يقول الدكتور عماد الدين خليل:

«هذا هو مفهوم الإسلام للالتزام الفني: أن يمتلك الفنان ـ أولاً ـ تصوراً شاملاً متكاملاً صحيحاً للكون والحياة والإنسان، يوازيه انفتاح وجداني دائم وتوتر نفسي لا ينضب له معين إزاء الكون والحياة والإنسان، ومن بعد هذا يجيء، الالتزام عفوياً متساوقاً منساباً... علاقته بالعطاء الفني لا تقوم مطلقاً على القسر والتكلف والإكراه»[1].

ولا نرى في كتاب (منهج الفن الإسلامي) محاولة لوضع تعريف له، وإنما نرى فكرة الالتزام منبثة في ثنايا الكتاب، وفي إحدى وقفات الأستاذ قطب على الفن والحديث عنه يقول:

«والفن ـ من ناحية أخرى ـ هو التعبير الجميل الموحي عن هذه الحياة.

ومن ثم يلتقي الدين والفن التقاء كاملاً في الحس المسلم، حين يكون الفن قائماً على التصور الإيماني للوجود والمشاعر والأفكار والسلوك والوجدان.

وقد بينا في فصول الكتاب السابقة ان «التزام» الفن بالمفاهيم الإسلامية لا يضيق رقعته ولا يضيق حدوده. بل هو على العكس من ذلك يوسع الرقعة ويوسع الحدود، حتى تشمل الكون كله والحياة كلها والإنسان.. في أشمل نطاق يمكن أن يخطر في حس إنسان.

كل ما في الأمر أنه ينظفه. وإذا كانت النظافة قيداً من جانب، فهي

---

(١) في النقد الإسلامي المعاصر. تأليف عماد الدين خليل ص ١٨٩. مؤسسة الرسالة ط ١.

فسحة من جانب آخر، لأنها تطلق النفس من قيود الضرورة القاهرة إلى عالم الطلاقة والحرية والجمال والإشراق»[1].

ويتحدث الدكتور محمد مصطفى هدارة عن الالتزام في الأدب الإسلامي، بعد أن يمهد لذلك بحديث عن الالتزام بشكل عام فيقول:

«وكأن الالتزام في الأدب الإسلامي يعني تجارب حية في وجدان الأديب المسلم وفكره الذين تشربا التعاليم الإسلامية بحيث صارت هذه التعاليم وحدها مراداً طبيعياً لتجاربه التي تتسع لكل معاني الوجود والحياة»[2].

* * *

تلك نماذج من محاولات في تحديد الالتزام وتعريفه أو التعريف به. وواضح ذلك التقارب القائم بينها.

فالدكتور خليل، يركز على التصور الشامل، والانفعال. . ثم العفوية التي تحصل بعد ذلك.

وأما الأستاذ قطب: فقد حدد ساحة الالتزام، ـ وهو في ذلك لم يقصد تعريفه ـ كما أكد على لقاء الدين والفن على أساس من التصور الإيماني.

ونستطيع أن نقول: إن الدكتور هدارة قد قطع مسافة لا بأس بها في وضع تعريف للالتزام، فالتجربة الوجدانية تصدر عن فكر تشرب الإسلام، فأضحت تعاليمه معينها، ومرادها الذي تصبو إليه.

* * *

ولا بد هنا من الإشارة إلى خطوة أخرى على درب تعريف الالتزام، ألمح إليها الدكتور نجيب الكيلاني، وأوضح معالمها الأستاذ محمد المنتصر الريسوني، تلك هي إيضاح الفرق بين الانتماء وبين الالتزام وتحديد كل منهما.

يقول الأستاذ الريسوني:

---

(١) منهج الفن الإسلامي. محمد قطب ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦.

(٢) الالتزام في الأدب الإسلامي. د. محمد مصطفى هدارة. بحث مقدم لندوة الأدب الإسلامي في الرياض عام ١٤٠٤. ص ٢.

«... نقع عند الدكتور نجيب الكيلاني.. في كتابه (حول الدين والدولة) على ومضة تجلو لنا بعض الفرق بين مفهوم الانتماء ومفهوم الالتزام. يقول معرفاً الانتماء: وعندما نعرف من نحن، وفي أي عالم نعيش، ونعرف من أين أتينا، وإلى أين نسير يأتي الانتماء، والمنتمي ملتزم، إنه رجل عقيدة وفكر، رجل حركة وعمل يسترخص كل شيء في سبيل عقيدته».

ثم يقول الريسوني بعد ذلك: «نلحظ أن الدكتور الكيلاني هو الوحيد ـ عندي ـ الذي حدد مفهوم كل من الانتماء والالتزام ولكن دون ما تفصيل وبيان شافيين، إذ اكتفى بالومضة»[1].

ويوضح الريسوني الفرق بينهما في كلام طويل خلاصته:

ان الانتماء موقف فكري يتخذه الإنسان مع نفسه قبل أن يمتد به إلى مرحلة التطبيق، التي هي مرحلة الالتزام.

فالالتزام إذن يأتي بعد تبلور معالم الانتماء واتضاح آفاقه، وتبين ملامحه وبروز شياته في نفس المنتمي المسلم.

والعلاقة بينهما وثيقة وهي علاقة التحام تام. ولذا فالانتماء ـ في تصور الإسلام ـ وحده لا يكفي إذا لم يصحبه الالتزام، فماذا تجدي النظرية دون التطبيق؟

ثم يقول: مما سبق نستنتج أن الانتماء يعني الانتساب إلى جماعة المسلمين وأن الالتزام تطبيق لما تؤمن به تلك الجماعة[2].

إنه تفريق لا بأس به، وإيضاح دقيق بين قضية الالتزام في قاعدتها وفي منطلقها، ولكنه مع ذلك لا يضيف إلى مفهوم الالتزام السابق شيئاً جديداً. ذلك أن الانتماء وصف متضمن في الالتزام، فكل ملتزم منتمٍ حتماً، ولا عكس.

---

(١) انظر: آفاق الانتماء والالتزام من خلال المضمون السياسي في شعر الكيلاني. وهو بحث مقدم إلى ندوة الأدب الإسلامي بالرياض عام ١٤٠٤هـ ص ١٦ ـ ١٧.

(٢) المصدر السابق ص ٥ ـ ١٢.

مكانة الفن غير الملتزم

إن الالتزام إذن: يعني أن يحدد الإنسان مساره وفق المنهج الإسلامي تصوراً وسلوكاً، مما يعطي إنتاجه سمة النظافة والطهارة، ويرتفع به عن الدنس والانحدار.

وساحة الالتزام فسيحة مترامية الأطراف بعيدة الأرجاء، ولكنها مع ذلك ذات أطر وحدود، وهي مفتوحة لكل بني الإنسان، تشدهم إليها فطرتهم إذا صفت، ونفوسهم إذا شفَّت، وأشواقهم إذا ارتقت، وإذن فهي ليست وقفاً على الملتزمين من المسلمين.

والفارق بين الملتزم وغيره من حيث الصلة بهذه الساحة، أن الملتزم لا يجد المناخ المناسب له إلا في جنباتها، فهو يستنشق هواءها ويعيش على أرضها ويستظل بسمائها.. أما غيره، فقد يمر بها، أو يلامس حدودها، أو يقف بعد عناء السفر ليستظل بوارف أشجارها.. وذلك أثناء خبطه في درب الحياة بعيداً عن الهدى... إن لقاءه بها عابر وعرضي. ومع ذلك فلا بد أن تؤثر فيه فيحمل بعض أريجها العطر يوشح به فنه، رائحة ولوناً، فإذا به يحمل ذلك الطابع من حيث لا يشعر.

وإذن فمعين الالتزام ليس وقفاً على الملتزمين، فقد يغترف منه غيرهم، كل بحسب إمكاناته وقابليته.

وإزاء ما سبق، وحتى نكون على بصيرة من أمرنا، ينبغي أن نحدد موقفنا من الفن غير الملتزم[١].

ولتحديد نقاط البحث نجد أنفسنا أمام سؤالين.

هل ينتج غير الملتزم فناً إسلامياً؟

---

(١) نعني بالفن غير الملتزم: ما صدر عن فنان مسلم ولادة ومجتمعاً، ولكنه غير ملتزم فكراً وسلوكاً، وكذلك ما يصدر عن الفنان غير المسلم.

وأين ينبغي أن نقف من إنتاجه بشكل عام؟

وجواباً على السؤال الأول يقول الأستاذ محمد قطب:

«... ومع ذلك فإن التصور الفني الإسلامي للكون والحياة والإنسان هو تصور كوني إنساني.. مفتوح للبشرية كلها، لأنه يخاطب الإنسان من حيث هو إنسان، ويلتقي معه كذلك من حيث هو إنسان، ومن ثم يستطيع أي «إنسان» أن يتجاوب مع هذا التصور، ويتلقى الحياة من خلاله ـ بمقدار ما تطيق نفسه هذا التلقي وذلك التجاوب ـ فيلتقي مع الفن الإسلامي بذلك المقدار.

ومن أجل ذلك لم نقصر النماذج التي أخذناها من «بواكير» الأدب الإسلامي على المسلمين من الفنانين، بل اخترنا إلى جانبها نماذج من فنانين غير مسلمين، لأنها تلتقي ـ التقاء جزئياً على الأقل ـ مع التصور الإسلامي وتصلح بذلك أن تسير مع المنهج الإسلامي للفن في هذه الحدود»[1].

ويؤيده في هذا الاتجاه الأستاذ محمد المنتصر الريسوني حيث يقول معلقاً على كلامه: «... واعتبر ـ الأستاذ قطب ـ ما يصدر عن غير المفن الإسلامي إسلامياً، وقد أورد نماذج من أدب طاغور.

وهذه حقيقة ينبغي الاعتراف بها. ونعضد فيها الأستاذ محمداً، لأن فن هؤلاء يحتوي مفاهيم إسلامية..»[2].

ويذهب هذا المذهب أيضاً الدكتور نجيب الكيلاني، لكنه يخص بحديثه أولئك الذين نشأوا في المجتمع الإسلامي، ولكنهم غير ملتزمين، فيقول: «إن هناك تراثاً إسلامياً كبيراً في مجال الأدب الإسلامي لدى كتاب لم يعرف عنهم الالتزام المنهجي الإسلامي في حياتهم السياسية أو الفكرية أو الاجتماعية، ولا يصح أن نتجاهل ذلك التراث مهما كان الأمر، فهم أولاً وأخيراً نتاج مجتمعنا

---

(١) منهج الفن الإسلامي. محمد قطب ص ٢٦٦.

(٢) آفاق الانتماء والالتزام. محمد المنتصر الريسوني. ص ١٧.

المسلم.. ويجب أن نتناول ذلك بالبحث الجدي، والتحليل النقدي العلمي..»[1].

وإذن: فالفن الذي يلتقي مع المنهج الإسلامي يمكن أن يكون إسلامياً، وإن كان صاحبه غير مسلم أصلاً، أو كان مسلماً ولكنه غير ملتزم، فطالما أنه عبر بالفن الجميل عن معنى يحوطه المنهج الإسلامي برواقه، فهو إسلامي بهذا المعنى.

ولذا يمكن أن «يسلم» الشعر، ويكون صاحبه غير مسلم، كما يمكن أن يسلم الفن ويكون منتجه غير مسلم. نؤيد ذلك بقول النبي ﷺ في أمية بن أبي الصلت (فلقد كاد يسلم في شعره) وذلك بعد أن استمع مئة بيت من شعره.

إن هذا ليدل أن شعر ابن أبي الصلت كان متساوقاً مع المنهج الإسلامي حتى جعل صاحبه قريباً من الإسلام كما ورد في الرواية الثانية (إن كاد ليسلم)[2].

البحث عن مصطلح:

وهكذا ذهب الأستاذ قطب إلى إلحاق فن غير المسلمين بالفن الإسلامي، إذا كان له لقاء مع التصور الإسلامي. وقد أيده في ذلك الأستاذ الريسوني، والدكتور الكيلاني.

---

(١) المسرح الإسلامي. دكتور نجيب الكيلاني. ص ٤١ وهو بحث مقدم لندوة الأدب الإسلامي في الرياض عام ١٤٠٤هـ.

(٢) جاء في صحيح الإمام مسلم (عن عمرو بن الشريد عن أبيه قال: ردفت رسول الله ﷺ يوماً فقال: هل معك من شعر أمية بن أبي الصلت شيئاً. قلت: نعم قال: هيه، فأنشدته بيتاً، فقال: هيه، ثم أنشدته بيتاً، فقال: هيه، حتى أنشدته مئة بيت) وزاد في رواية (قال: إن كاد ليسلم) وفي أخرى (قال: فلقد كاد يسلم في شعره) مسلم. كتاب الشعر رقم الحديث ٢٢٥٥.

وقد بينا قيمة هذا الفن بالدليل من السنة النبوية[1]، ولكن هذا لا يمنعنا من التساؤل: كيف نجعل إنتاج غير المسلم إنتاجاً إسلامياً؟ وربما كان صاحب هذا الإنتاج لا يريد ذلك. ثم ألا يكون ذلك مغايراً للحقيقة؟

إن لقاء فنان في عمل فني ما، مع جانب من جوانب التصور الإسلامي، لا يجعل إنتاجه أهلاً لأن ينضوي تحت عنوان الفن الإسلامي، لأن هذا الفن لا يصدر إلا عن نفس مسلمة «قد أسلمت لله على طريقة الإسلام وبمفهوم الإسلام» كما يقول الأستاذ قطب. وإزاء هذا، كان لا بد من التفتيش عن «عنوان» أو «مصطلح» لهذا النوع من الفن الذي فيه بعض معنى الإسلام، ولكنه لم يصدر عن المسلمين.

يمكن أن نسميه «فناً إنسانياً» لأن الفن الإسلامي فن إنساني، وإذا استطاع فنان ما أن يلتقي مع المنهج الإسلامي، فذلك يعني أنه ارتقى إلى مستوى الفن الإنساني، فيمكن أن نطلق عليه هذه التسمية.

كما يمكن أن نسميه «فناً سامياً» من السمو والرفعة، وقد نسميه «فناً راقياً» من الرقي...

إنه من الممكن البحث عن عنوان يصبح مصطلحاً لهذا النوع من الفن، وحينئذٍ يظل مفهوم «الفن الإسلامي» دقيقاً وصادقاً.

الموقف من الفن غير الإسلامي:

وفي صدد الإجابة على السؤال الثاني ـ أين نقف من الفن غير الملتزم ـ يقول الأستاذ قطب: «ثم يبقى لدينا وراء ذلك نتاج عالمي ضخم ـ رائع في كثير من الأحيان ـ لا يلتقي بالتصور الإسلامي، ولا يسير مع المنهج الإسلامي للفنون، فما موقفنا منه؟ وما رأينا فيه؟.

---

(1) هو ما ذكرناه من استماعه ﷺ لشعر أمية. ولم يستدل بذلك الأستاذ قطب ولا من تابعه، ولعله لم يجد حاجة إلى ذلك لشدة وضوح الأمر لديه.

إننا لن ننبذه كله بطبيعة الحال، ولن نمتنع عن قراءته ودراسته والاستمتاع بما فيه من جمال جزئي.. على أن يظل في مفهومنا أنه جمال جزئي، وأنه ــ بكل ما فيه من جمال وروعة ــ يقوم ابتداء على قاعدة أدنى وأصغر من القاعدة التي ينبغي أن ينشأ عليها الفن الإسلامي.. الكوني الإنساني.. الشامل المتكامل، الذي يشمل كل الوجود وكل الإنسان»[1].

ثم يبين الموقف من المحايد منها بأنه: لا ينبغي أن نحفل بها كثيراً، كما لا ينبغي أن نسقطها من الحساب.

وفي المسار نفسه يتجه الدكتور عماد الدين خليل، حيث يرى ضرورة التعرف على تراث البشرية، ومتابعة المعطيات الأدبية في العالم كله، دراسة ونقداً ومقارنة.. ثم إصدار الحكم عليها، لا بالرفض أو القبول ولكن بالاختيار والانتقاء، والعزل والفصل.. ثم إعادة البناء، شرط أن يكون الصدور في هذه الفاعلية عن العقيدة[2].

إنه لا ينبغي لنا أن نتقوقع على أنفسنا، ونغلق أعيننا عما حولنا، بل لا بد أن تكون حواسنا فاعلة قادرة على الاستطلاع الواسع، كما هي قادرة في الوقت نفسه على التمييز بين الغث والسمين.

والحذر من جراثيم الفن الهابط أمر ضروري. ومما يساعدنا على هذا الحذر أمران:

- التزام «المتلقي» مشاهداً كان أم مستمعاً، ذلك الالتزام الذي يوفر المناعة الشديدة لجسم الثقافة في الأمة، وقد أثبت فاعليته فيما مضى، وبه أمكن بناء الوحدة الفنية فيما سبق.

- أن يساهم النقاد بدورهم في هذه الوقاية، وذلك بتسليط الأضواء على الثغرات التي من المحتمل أن يدخل منها الخلل إلى الذوق العام الفني، حتى

---

(١) منهج الفن الإسلامي. ص ٢٦٦.

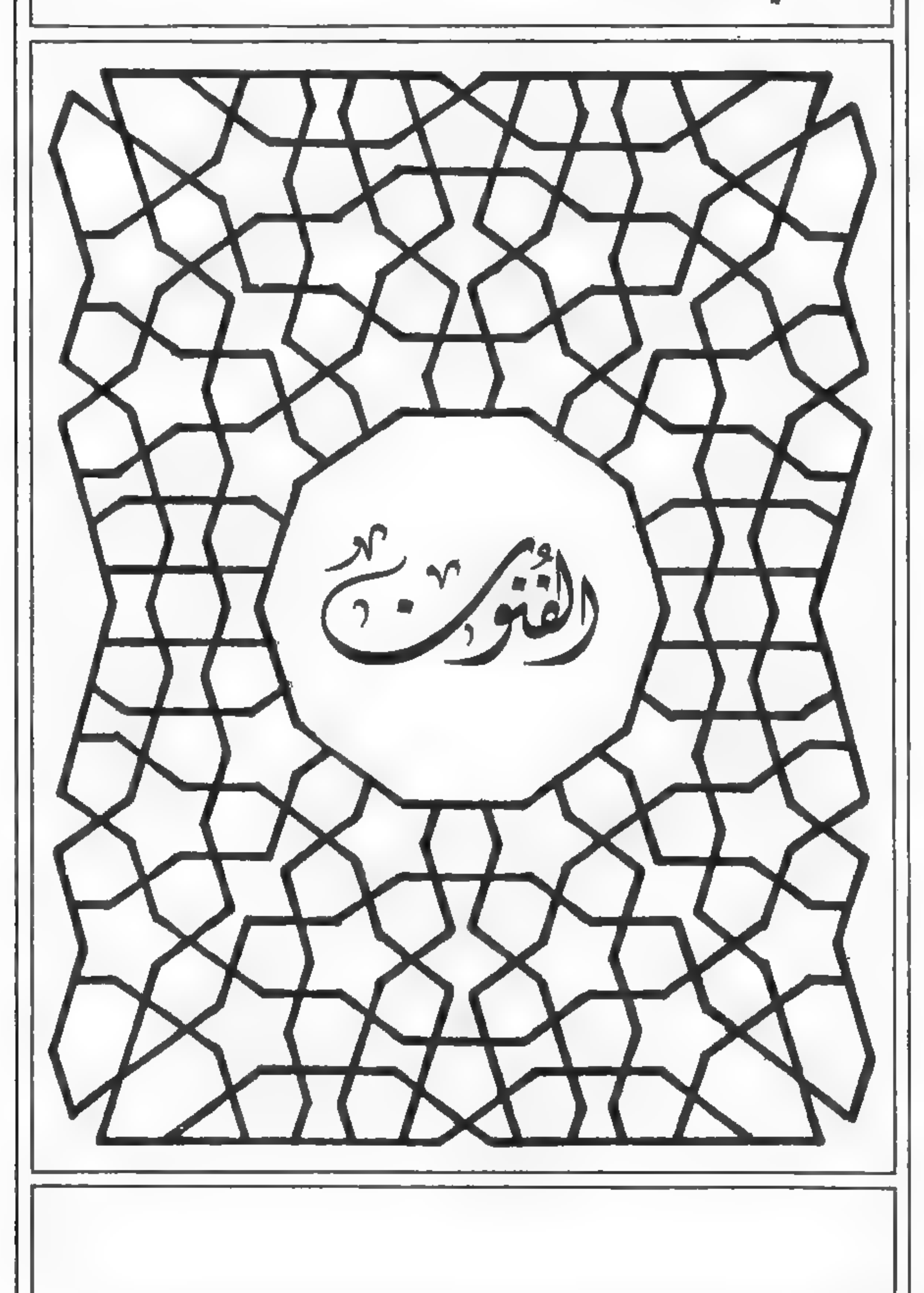
(٢) الإسلام والمذاهب الأدبية. عماد الدين خليل ص ٤٧.

لا تصاب الأمة في إحساسها، فتتبلد مشاعرها، وتلتبس الأمور عليها، وتفتقد الحس المميز، كما حصل ذلك في الغرب.

ولا نشك أن ما أشار إليه الدكتور خليل.. من الاختيار والانتقاء، والفصل والعزل.. أمر في غاية الأهمية في هذا الميدان.

* * *

الباب الثالث



الغاية من هذا الباب، أن نلم بفكرة عامة عن الفنون الإسلامية، وأثر الإسلام فيها، وكان حديثنا عاماً ضمن إطار من الخطوط العريضة. إذ ليست الغاية الحديث عن الجزئيات وإنما عن الكليات.

وقد آثرت أن أتوسع في فن الرسم باعتباره الفن التشكيلي الأول، ولذا كان من الضروري أن يكون لدينا فكرة ما عن تلك الأسماء والمسميات، فكان الفصل الأول عن مدارس الرسم الغربية.

وفي نهاية الحديث عن الرسم كان لنا وقفة مع تلك المطاعن والانتقادات التي توجه إلى الفن الإسلامي عموماً وإلى فن الرسم منه خاصة.

وأما فن المعمار والفنون التطبيقية فالغاية الوقوف على فكرة عامة.. وأما فن السماع فقد أردنا الانتقال به من المفهوم الضيق إلى المفهوم الواسع الذي رعاه المنهج الإسلامي.

وفن الكلمة له كتبه.. ولكن ما قصدناه هو التنبيه على أن تكون النظرة إليه نظرة شمولية.

وبهذا نكون قد استوفينا الحديث عن الخارطة العامة للفنون الإسلامية.

* * *



الفصل الأول

مدارس الرسم ومذاهبه في العصر الحديث

استطاع الرسم في الآونة الأخيرة أن يستحوذ على القسط الأكبر من كلمة «الفن» حتى كادت هذه أن تكون مرادفة لكلمة الرسم، وأضحت كلمة فنان تساوي تقريباً كلمة رسام. بل لقد استطاع الرسم أن يؤثر في الواقع الاجتماعي بشكل عام. فأصبحت مصطلحاته هي المصطلحات الأدبية، وأصبحت مدارسه كذلك عناوين للمدارس الأدبية.. وهكذا أخذ من فن الكلمة وأعطاه، وكان التفاعل بينهما كبيراً.

كما كان للنظريات العلمية والاجتماعية والنفسية أثرها الواضح في اتجاهات مدارس الرسم والأدب على حد سواء.

وفي هذا الفصل نحاول التعرف على بعض هذه المدارس أو النزعات في العصر الحديث، محاولين قدر الإمكان تتبع تسلسلها الزمني، وإن كانت في كثير من الأحيان تتداخل وتتزامن مع بعضها بعضاً.

وقد آثرت أن أبدأ بهذه المدارس قبل الحديث عن الرسم في الفن الإسلامي ليكون القارىء على صلة بما تعنيه تلك الأسماء، وما ترمز إليه من مضمون.

* * *

١
المــــدارس

١ ــ فن البلاط :

شهد القرن السادس عشر الميلادي قمة عصر النهضة في ايطاليا، وقد تمثلت هذه القمة بالفنانين الثلاثة: ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ ــ ١٥١٩) ومايكل انجلو (١٤٧٥ ــ ١٥٦٤) ورفائيل (١٤٨٣ ــ ١٥٢٠) وبعد أفول هذا القرن في ايطاليا، تمركزت معظم النشاطات الفنية في باريس.

وقد اهتم البلاط الفرنسي بالفن منذ عهد الملك فرنسيس الأول الذي استقدم الرسام الشهير دافنشي من ايطاليا عام ١٥١٦، وكان الفن يسمى بـ «فن البلاط» أو «فن الركوكو» وكان يمثل الرفاهية بكل أبعادها. وقد وصل إلى ذروته في عهد لويس السادس عشر وماري انطوانيت.

٢ ــ الكلاسيكية :

وجاءت الثورة الفرنسية.. التي امتد تأثيرها إلى التصوير، فخرج من بلاط الملوك ليلتقي بالناس والطبيعة والحياة اليومية.

وهكذا نشأت النزعة الكلاسيكية الجديدة على يد الفنان «دافيد» (١٧٤٨ ــ ١٨٢٥)، وكان قد ساعد على ظهورها اكتشاف بعض التماثيل الرومانية، في ايطاليا، وهي تحاكي الفن الإغريقي القديم، وذلك في عهد لويس الخامس عشر.

وترى الكلاسيكية الجديدة في الفن اليوناني المثل الأعلى للجمال، وتحترم القواعد الفنية التي التزمها الفنان اليوناني القديم، من وحدة وإيقاع وانسجام وتنسيق.

وبانتهاء حياة دافيد انتهى تقريباً عهد الكلاسيكية الجديدة.

وقد كان لهذه المدرسة قواعدها الصارمة، ومنها:

ـ نبل الموضوع: الذي يعني موقفاً اسطورياً، أو يصـور آلهة اغريقية، أو الأبطال القدامى أو الملوك أو المواقف الدينية.

ـ انتفاء الجانب العاطفي: فهي كالكلاسيكية القديمة ينبغي ألا تظهر العواطف والانفعالات ولا بد أن تكون الوجوه رصينة هادئة.. مهما كان الشأن.

ـ مثالية الهدف: بحيث تعبر الأعمـال الفنية عن الجلال والجمال والعظمة. وفي سبيل ذلك يتم تحوير الطبيعة حتى تبدو مثالية.

٣ ـ الرومانتيكية:

كانت الكلاسيكية تفرض على الفنان تقاليد معينة في تناوله للموضوعات. كما كانت تقيده بشكليات دقيقة لا يستطيع تجاوزها ـ كما رأينـا ـ فجاءت الرومانتيكية ثورة على الفن الكلاسيكي، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان..

فلا تعرف الرومانتيكية القواعد المحفوظة أو الأساليب الموروثة، أو المشاعر الملقنة، وإنما هي تعبر عن انطلاق وجدان الفنان، وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية والعاطفية من خلال تعبير فني إنساني.

وقد اعتمد الفن الرومانتيكي منذ البداية على المبالغة في تصوير المشاهد، فالحركات تكون أشد عنفاً، والألوان أزهى دائماً من الواقع، والأبطال أعظم بطولة، الأشـرار أشد شراسة وفتكاً، والنساء أروع فتنة.. إنها باختصار، تحاول التحليق في عالم الخيال.

ويعـد «تيـودور جيـريكـو» (١٧٩١ ـ ١٨٢٤) أول المتمـردين عـلى الكلاسيكية، وكان تمهيداً للرومانتيكية، التي بلغت قمتها في أعمال «أوجين ديلاكروا» (١٧٩٨ ـ ١٨٦٣) والذي ظل رمزاً لها خلال أربعين عاماً.

ويعد الربع الأول من القرن التاسع عشر فترة ازدهار الرومانتيكية، ثم جفت ينابيعها وذبلت بعد ذلك.

٤ ــ الواقعية :

تعني الواقعية في الفن: حذف كل ما هو ذاتي، وتصوير العالم كما تراه، وبذلك يصبح الفنان الواقعي فناناً وصفياً، يقدم التقرير عما يجري في الواقع، ولا يقدم أي تعليق.

بدأت الواقعية بأعمال «كوربيه» (١٨١٩ ــ ١٨٧٧) الذي رفضت لوحاته من قبل المحكمين في المعرض الذي أقيم في فرنسا عام ١٨٥٥ مما اضطره إلى إقامة معرض خاص به.. حشد فيه أربعين لوحة، معلناً عن فن الواقعية، وبذلك أصبحت «الواقعية» قطب المعارضة للفن الرسمي.

ويرى «كوربيه» أن المثالية تجعل العالم من تركيب عقولنا، وتهدف إلى جعل الفن تفسيراً رياضياً وتجريدياً، في حين أن الواقعية تتمسك برؤية العالم كمعطى لا تتخلى عنه، وتهدف إلى نسخه بالملاحظة والوصف، الأمر الذي يعد من أسمى أهداف فن التصوير، الذي يهدف إلى مساعدة الناس على إدراك أبعاد هذا الواقع.

وهكذا حدد كوربيه الجمال عندما ربط العمل الفني بمهمة واحدة هي نسخ جمال الطبيعة.

لقد كانت الواقعية تحولاً في تناول موضوعات العمل الفني. وفي معالجة المضامين التي يزخر بها الواقع الاجتماعي، ولا سيما حياة الطبقة الدنيا، مع إغفال الموضوعات الدينية، والارتباط بالواقع الإنساني، ومعايشة التجربة الحية.

فقد ذهب «كوربيه» إلى تصوير المشاهد الواقعية البسيطة من الحياة اليومية، بلا بطولات أو مبالغات.

وهكذا كانت الواقعية رداً على «الكلاسيكية» في قيودها الصارمة وتعاليها، كما كانت رداً على الرومانتيكية في تهويلها ومبالغاتها..

٥ ــ الانطباعية (التأثيرية) :

تهدف الانطباعية إلى إشباع العين من الطبيعة، وتهتم بتسجيل الظاهر

الحسي للأشياء، في وقت ما من الأوقات، وهي تضع فعل الرؤية البسيط فوق الخيال، كما تضع الإبصار في مكان أعلى من المعرفة.

وقد ظهرت في فرنسا خلال النصف الثاني للقرن التاسع عشر، وذلك حينما تجمع المصورون المجددون الذين كان يتم استبعادهم عادة من صالونات الفن.. ليكوّنوا مدرستهم التي عصفت بالمعتقدات والأساليب القديمة تحت عنوان الحرية والهيام بأجوائها.

وقد هجر هؤلاء مظاهر الرفاهية، وسعدوا بالفقر والبساطة، وكان زعيمهم «كلود مونيه» (١٨٤٠ ـ ١٩٢٦) الذي تنسب الانطباعية إلى إحدى لوحاته التي كان عنوانها (انطباع شروق الشمس) وكانت هذه التسمية مدعاة للاستهزاء والسخرية ثم كانت عنواناً لهذه المدرسة.

انتقل مونيه بالتصوير من الواقعية إلى الانطباعية عندما أهمل الخط واعتنى بالمساحات اللونية لتسجيل الإحساس البصري الخاطف للضوء في لحظة معينة.

وقد واكبت المدرسة الانطباعية النظريات الحديثة في تحليل الضوء، فاستفادت منها في توظيف الألوان.

وتقوم الانطباعية على:

ـ التمرد على القوالب الكلاسيكية.

ـ الاستفادة من الأبحاث العلمية في تحليل الضوء إلى عناصره الأساسية.

ـ الاهتمام ببقاء آثار الفرشاة على اللوحة حتى أصبح اللون يكوّن طبقة على اللوحة.

ـ تجاهل الانطباعيون قضية «الموضوع» وانصبت اهتماماتهم على «الشكل» ونقل الإحساسات البصرية مباشرة إلى اللوحة دون تدخل الفكر الواعي، ودون العمل على تنظيم هذه الإحساسات، وقد أدى ذلك إلى عدم الاكتراث بالناحية الموضوعية فكان هذا التخلص من قيد «الموضوع» أخطر الآثار

على تطور الفن الحديث. إذ أصبح من الممكن أن تمثل اللوحة أي شيء.. أو لا شيء. وقاد هذا الاتجاه إلى عوالم التجريد فيما بعد.

وقد أقامت الانطباعية أول معارضها في باريس عام ١٨٧٤، وكان آخر هذه المعارض ـ وهو الثامن ـ عام ١٨٨٦.

وفي المعرض الثامن تألقت اتجاهات الانطباعية الجديدة عند كل من «جورج سوراه» (١٨٥٩ ـ ١٨٩١) و«الفريد سيزلي» (١٨٣٩ ـ ١٨٩٩).

والفارق بين الانطباعية والواقعية يتجلى في:

ـ قدرة الفنان الانطباعي على تسجيل مظاهر الحياة بطريقة موضوعية بعيدة عن التأثير الذاتي.. بعيد عن ما يسمى بالفن الخيالي.

ـ الحرص على آنية المشهد، فهو في الانطباعية إنما يسجل في لحظة من اللحظات، وهذا ما تطلب سرعة في استخدام الألوان فظهرت لوحاتهم وكأنها مسودات.

وسميت الانطباعية بـ «التأثيرية» أيضاً لأنها قامت على توضيح تأثير الضوء على الأجسام.

٦ ـ التنقيطية:

بعد عام ١٨٨٠ قام بعض الفنانين الانطباعيين بانتهاج أساليب فردية محاولين أن يضيفوا إلى اللوحة ما يعرف باسم (قسوة الخطوط).. وقد أدى هذا الاتجاه بـ «جورج سوراه» إلى التمادي في فصل الألوان على الطريقة الانطباعية إلى حد تقسيمها إلى نقط صغيرة ملونة متمازجة، وهكذا ظهر إلى الوجود أسلوب جديد ومدرسة جديدة هي: التنقيطية.

وقد تميّزت هذه النزعة بتفتيت الأشكال. كما ظلت متفقة مع الانطباعية باختفاء الموضوع فيها.

وتعد التنقيطية وأمها التأثيرية رد فعل على ما سبقها من المدارس التي كانت تتمسك بـ «الموضوع». وتعده عنصراً أساسياً في اللوحة.

٧ ــ الوحشية:

نزعة مضادة للكلاسيكية. وقد نشأت حين قام مجموعة من الفنانين في فرنسا ينادون بالحرية المطلقة. والبعد التام عن المحاكاة في أي صورة من صورها، حتى تتاح الفرصة أمام الفنان للتعبير الحر الذي لا يعرف قيداً ولا شرطاً، وكان من نتيجة ذلك أن اتجهت الأنظار بالإعجاب والتقدير إلى الفنون البدائية وفنون الأطفال.

ومن فناني هذه المدرسة «ماتيس» (١٨٦٩ ــ ١٩٥٤) الذي تأثر بالانطباعية ثم تأثر بسيزان.

أما التسمية فترجع إلى صالون باريس عام ١٩٠٤ حيث قام «ماتيس» و «فلامنك» بعرض أعمالها.. وقد أطلق أحد النقاد على القاعة التي عرضت فيها هذه الأعمال، اسم (قاعة الوحوش) منبهاً إلى استخدامهم الشرس للألوان، ومشيراً إلى طابع الشراسة في ألوان لوحاتهم. وقد تحولت هذه التسمية الساخرة إلى عنوان للمدرسة كلها.

ويعد «ماتيس» زعيم الحركة، فهو الذي حدد اتجاهها في رفض المنظور، وإهمال التخطيط الذي يساند اللون باعتباره الحاكم بأمره في الصورة، ويجب ألا تحده حدود أو خطوط.

٨ ــ التعبيرية:

هي نقيض الانطباعية، فهي تصدر عن انفعال باطن يطغى على الوجدان فينعكس على اللوحة، دون التقيد بالطبيعة أو المنظورات الواقعية.

وقد نشأت في المانيا حيث الأساطير الحافلة بحكايات الجن والعفاريت والغيلان المخيفة.

وقد ظهرت بوادرها عند (كاندنسكي) الروسي و (ادوارد مانش) النرويجي و (أوسكار كوكوشا) النمساوي و (فان جوخ) الهولندي.

ومن هذه المدرسة «بول كليه» السويسري، الذي تميزت أعماله بشرود

الخيال والتغلغل في عالم الأشباح والشياطين، فكانت لوحاته أشبه باللوحات السيريالية ــ قبل أن تظهر السيريالية ــ ، وقد شبه فنه تارة بالفن الياباني وتارة أخرى بالفنون البدائية وتارة ثالثة برسوم الأطفال أو المجانين.

ويعد رواد هذه المدرسة آباء التجريد.

٩ ــ التكعيبية:

التكعيبية هي جعل الأشكال جميعها على هيئة مكعبات صغيرة ترسم على سطح اللوحة، وكأنها مجسدة بأبعادها الثلاثة (الطول، العرض، الارتفاع). وقد ظهرت لوحاتها وكأنها ركام من المكعبات المتراصة في بناء هندسي.

وكانت أولى اللوحات التكعيبية (فتيات افينون) عام ١٩٠٦ وهي من أعمال «بيكاسو» وقد عرضها في معرض صالون الخريف عام ١٩٠٨.

وقد ظهر هذا الاسم على قلم «ماتيس» في مذكراته التي نشرها عام ١٩٠٨ عندما تكلم على فناني المكعبات الصغيرة، ومن هنا صار يطلق عليها التكعيبية، وبخاصة بعد أن أطلق كل من «براك» و«بيكاسو» على معارضهما هذه التسمية عام ١٩١١.

وتعد التكعيبية آخر مراحل ارتباط الفنان بالطبيعة، لأنها كانت تستمد أشكالها من الشيء الطبيعي، أو أجزائه، ومع ذلك فلم تعد الصورة عندها نقلاً عن الطبيعة، وإنما هي تصوير عالم جديد خارج من إحساس الفنان يعبر عنه بالأجسام المكعبة والاسطوانية والمخروطية.. ويتحول كل شيء إلى أشكال هندسية.

ومن فناني هذه المدرسة «جورج يراك» و«فرنان ليجيه» و«بابلو بيكاسو» الذي يعدونه الفنان الذي تجسدت فيه هذه المدرسة.

وللتكعيبية أسلوبان:

ــ تكعيبية تحليلية: وتعنى بتحطيم الشيء، وإعادة بنائه.

ـ تكعيبية تركيبية: وتعنى بالعودة بالشكل المجزأ المبعثر إلى أصله في الطبيعة قبل عملية التفتيت.

وقد اجتمع داخل المدرسة التكعيبية كثير من النزعات منها: التشبيدية، والتشكيلية الجديدة. والفن الخالص أو النقاء..

١٠ ــ الكـلاج:

وهو حشر كل ما يقع تحت يد الفنان على اللوحة، مضيفاً إليه بعض الخطوط والألوان لاستكمال التشكيل. وقد أُطلق على هذا الأسلوب اسم «الكلاج» أو التجميع والتلصيق.

وقد ذهب إلى هذه الطريقة «براك» حين وضع الأشياء الطبيعية على لوحته، فجمع قصاصات الجرائد، وقطعاً من الخشب والمسامير... ورصها على سطح اللوحة حسبما اتفق له.. الأمر الذي يجعل المشاهد يحس برغبة لتلمس هذه الأشياء.

وقد أجاب «براك» على تساؤلات الصحفيين والنقاد بقوله: ما الذي يدعو إلى الكد وبذل الجهد في رسم الأشياء، ولماذا لا نأخذ هذه الأشياء بعينها ونضعها على اللوحة؟!

ويعد «الكلاج» نهاية الفن التكعيبي، حيث تجسدت الأشياء ذاتها على اللوحة بأبعادها الثلاثة.

وقد عرف هذا الفن في أمريكا على يد «روبرت روستنبرج» الذي أخذ يستخدم في لوحاته قصاصات الورق والصور الفوتوغرافية.. ثم جاء بعده «جاسبر جونس» فأضاف الأرقام والحروف وغيرها. وقد عرف هذا الفن في أمريكا باسم «فن البوب».

١١ ــ التجريدية:

بدأت التجريدية (اللاموضوعية) بالتكعيبية. حيث بدأ الفنان يعرض عن

الطبيعة، أو يعرض أشياءها في قالب جديد مستمد من إحساسه بعيداً عن النقل عن الطبيعة.

وجاءت «التشكيلية الجديدة» وهي نوع من التكعيبية. لتقرر الاتجاه الذهني الهندسي المستخلص من التكعيبية، وبتعبير آخر لتنتقل من الاتجاه التشخيصي إلى الاتجاه غير التشخيصي.

وبذلك ابتعد الفنان عن الطبيعة نهائياً.

وكان الاستغناء عن الموضوع هو الخطوة الثانية في استكمال التجريدية لبنائها.

وعلى هذا: فالفن التجريدي: فن لا موضوعي، إنه اتجاه إلى الشكل ـ لوناً وخطاً ـ واستغناء عن الطبيعة. وكذلك عن «الموضوع» ويمكن تلخيص مميزات هذه المدرسة بالآتي:

ـ الاستغناء عن الموضوع.
ـ الأشكال فيها لا تمثل الطبيعة من قريب أو بعيد.
ـ الأعمال فيها تقوم على العلاقات الفنية بين الخط واللون والمساحة.

وعلى هذا: فاللوحة التجريدية، عبارة عن قطعة تصويرية فحسب، وما دامت لا تعبر عن موضوع ما، فإنها تصبح هي ذاتها موضوعاً، قيمته في بنائه الداخلي وفي تنظيم عناصره وتماسك أجزائه.

وقد ذهبت المدرسة التجريدية في اتجاهين:

* **الأول**: التعبيرية التجريدية (التجريدية التحليلية، التجريدية اللونية) وتعنى بأبحاث اللون. ورائدها «فاسيلي كاندنسكي» (١٨٦٦ ـ ١٩٤٤) وقد عرض أول لوحاته في ألمانيا عام ١٩١٠.

* الثاني: التجريدية الهندسية: وتركز على الأشكال الهندسية (المربع والمستطيل) ومن فنانيها الهولندي «موندريان» الذي تحمس للشكل الهندسي النقي

وبخاصة المستطيل كأساس للتصميم. ومن فنانيها «كازيمير ماليفيتش» (١٨٧٨ ـ ١٩٣٠) وقد أطلق على مذهبه الذي يعنى بالأشكال الهندسية (السوبرماسية) وتعني الإحساس الصرف، والمزاج الشخصي، والحالة النفسية ويمكن ترجمتها بـ (العلوانية أو الفوقانية).

والتجريدية بعد ذلك درجات: فعندما يبالغ الفنان بأن يكون العمل خالياً من هيئات ومعالم الأشياء المعروفة، يسمى تجريدياً غير تشخيصي، فإذا اعتمد أحياناً على الصورة أو القالب سمي: تجريدياً تشخيصياً.

١٢ ـ المستقبلية:

المستقبليون: مجموعة من الفنانين الايطاليين، أطلقوا على أنفسهم هذا الاسم، وعلى حركتهم اسم (المستقبلية).

وقد صدر بيانهم عام ١٩٠٩ وملخصه: ضرورة الإحساس بروح العصر الذي يفرض أسلوباً عصرياً سريع الإيقاع، وضربوا لذلك مثلاً: بفرس يعدو، فليس من المعقول ـ عندهم ـ أن يرسم على اللوحة بأربع سيقان بل بعشرين ساقاً. وانتقدوا التكعيبيين لخلو لوحاتهم من الحركة.

ولم تعمر هذه الحركة طويلاً فقد سادت لبضع سنوات، ولكن كان لها أثرها في «الدادية» و«السيريالية».

وقد تركز الاهتمام الرئيسي لهذه الحركة على عنصر السرعة المتزايدة والحيوية الكهربائية.

١٣ ـ الدادية:

في أعقاب الحرب العالمية الأولى قامت حركة تمرد ضد كل ما كان سائداً من عرف أو تقاليد، وأخذت تنادي بعدم المبالاة، وبالتخلص الكامل من كل ما هو معروف من قيم، سواء أكان ذلك في الأدب أم في المسرح أم في الفنون التشكيلية.

واتجه فنانو هذه الحركة إلى جمع النفايات الملقاة في الشوارع أو في صناديق

القمامة مثل قصاصات الجرائد أو قطع الأقمشة البالية أو علب الصفيح المهشمة.. ويعتبرونها هي الفن الذي ينبغي أن يسود.

وكان أول اجتماع لفناني وأدباء هذه الحركة في سويسرا عام ١٩١٦ حيث تذاكروا الأوضاع المؤلمة التي نتجت عن الحرب، ثم أرادوا اختيار (اسم لهذه الحركة، فأحضروا معجم (لاروس) الفرنسي، وقام الشاعر «تريستان نزارا» بفتحه عشوائياً، فكانت كلمة «دادا» التي تعني بالفرنسية: لعبة من الخشب على هيئة حصان. وهكذا أصبحت هذه الكلمة اسماً للحركة.

ويهدف الداديون إلى مهاجمة القيم، وتخريب الجماليات، ومعاداة الذين يحترمون الفن والجمال والإبداع.. كمايهدفون إلى السخرية من الفن ذاته، وعرض كل ما هو قبيح وغريب وعابث وغير معقول.

وتقول فلسفتهم: لا بد من خلق فن يناقض الفن ذاته، وأطلقوا على فنهم هذا اسم «ضد الفن» وأصبح شعارهم: كل شيء يساوي لا شيء إذن: فاللاشيء هو كل شيء.

فالدادية إذن: موقف عدمي في الفن يعتمد على الصدفة والعفوية والوهم في انتقاء عناصره.

وقد انتشرت هذه الحركة بسرعة مذهلة ويعود ذلك إلى:

ــ طبيعتها المتمردة على كل ما هو معقول ومنطقي.. هذه الطبيعة التي تمشت مع ما ساد العالم أثناء الحرب.

ــ مظاهرها الجنونية من معارض عجيبة، وحفلات رقص شاذة، وأمسيات شعر لا معقول حافل بألوان البلاهة المصطنعة.

وقد ساعد على انتشارها السريع، الصحف التي وجدت في أخبار هذه الحركة مادة للترفيه.

وهكذا أضحت كل مشاركة في العبث والتهريج.. تجعل الإنسان دادياً.

كان آخر معارض هذه الحركة عام ١٩٢٢ في فرنسا، وكان معرضاً للأدب والشعر.

١٤ ــ السيريالية:

قامت السيريالية على أنقاض الدادية، وقد ساعد على ظهورها، ظهور نظرية «فرويد» في علم النفس، وبخاصة ما يتعلق بالعقل الباطن.

وتهدف السيريالية إلى «ما فوق الحقيقة» أو «ما فوق الواقعية» وهي تتطلب من الفنان والشاعر التجوال في بواطن العقل المظلمة، وتعتمد على التداعي النفسي وأشكاله المتضمنة في الأحلام.. ومن مهام الفنان التقاط دلالات اللاوعي خلال الصور المنبثة في اللاوعي النفسي.

فالسيريالية: هي لقاء بين الدادية ــ التي تعني التمرد على حدود المنطق ــ وبين نظرية «فرويد» ــ التي تعني الاهتمام بالعقل الباطن والعمل على الكشف عن أسراره ــ.

وقد وضع بيان هذه المدرسة، الكاتب الفرنسي «اندريه بريتون» (١٨٩٦ ــ ١٩٦٦) عام ١٩٢٤ وبين فيه: أن مذهبهم الفني يعبر عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي بعيداً عن كل رقابة يفرضها العقل. ثم الإيمان المطلق بسلطان الأحلام.. كما أشار إلى أهمية «الوهم» الذي يفتح الآفاق أمام التخيل، ويبرز الحياة النفسية الحقيقية الكامنة في خلفية تفكيرنا العقلاني.

فالسيريالية ــ في رأيه ــ امتزاج حالتين تبدوان متناقضتين، وهما: الحلم والواقع.

وقد اعتمد السيرياليون في تصويرهم على طريقتين:

* الأولى: الاعتماد على التجسيم الواقعي، وهو الأسلوب الذي ابتكره الاسباني «سلفادور دالي» وأسماه بـ«الهلوسة الناقدة» والتي يستخدم فيها رموز الأحلام ليرتفع بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي، لكن مع التجسيم الطبيعي لها.

* الثانية: تشبه الأسلوب التكعيبي المسطح ذا البعدين، فهي أقرب إلى الأشكال التجريدية، وإن كانت تختلف عنها في أن السيريالية لا تهتم بالشكل ولا بالصور ولا بالهندسة.. الأمر الذي يهتم به التجريديون.

وقد لقيت السيريالية رواجاً كبيراً بلغ ذروته بين عامي ١٩٢٤ ـ ١٩٢٩، وكان آخر معارضهم في باريس عام ١٩٤٧.

والخلاصة: إن السيريالية في الفن ـ في رأي هذه المدرسة ـ اتجاه إلى تحرير الإنسان من عبوديته، ومن سيطرة العالم الخارجي، بل وتحريره من العقد، ومن الكبت النفسي، فالواقع الدفين في أعماق الفنان هو الذي يحرك يده لكي ينتج معبراً عن رغباته وأحلامه وآماله، وقد يظهر هذا التعبير في صورة أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التي يستعصي على المشاهد فهمها.

والجميل ـ عند السيريالية ـ هو الغريب حقاً فحسب[1].

---

(١) من مراجع هذا الفصل:

١ ـ عبد الفتاح الديدي. في كتابه: علم الجمال ص (٧٨ ـ ١٤٥).

٢ ـ محمد علي أبو ريان. في كتابه فلسفة الجمال ص (٢١٦ ـ ٢٢٠).

٣ ـ حمدي خميس. في كتابه التذوق الفني ص (٤٩ ـ ٦٣) ط دار المعارف بمصر.

٤ ـ جان برتليمي. كتاب: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز ص ٢٥٦ ـ ٢٥٨.

٥ ـ هربرت ريد. كتاب: التربية عن طريق الفن. ترجمة عبد العزيز جاويد ص ١٣٦ ـ ١٣٨

٦ ـ د. نبيل راغب. مقال عن التصوير في مجلة الفيصل العدد ٩٣ ص ١٠٧.

٧ ـ د. فوزي الأحدب. مقال عن الانطباعية. مجلة الفيصل العدد ٥٣ ص ٤٥.

٨ ـ الفن التأثيري. صبحي الشاروني. دار المعارف، سلسلة كتابك.

٩ ـ علي درويش. ترجمة مقال عن الرسم الأمريكي الحديث. مجلة الفيصل العدد ٤١ ص ١١٩.

١٥ ـ الفن الفقير :

وهو اتجاه ظهر في أوروبا في أوائل الستينات، ليعيد إلى الأذهان ذكريات الحركة الدادية، وكان انتشاره سريعاً، إذ اتسعت الرقعة التي ينتمي إليها أصحاب هذا الفن، فشملت أوروبا وأمريكا..

ومن نماذج الأعمال الفنية لهذا الاتجاه:

● خمسون متراً مكعباً من القاذورات الخالصة، عرضها «والتردي ماريا» من نيويورك في قاعة «هينز فريدريك» في مدينة ميونيخ بألمانيا من ٩/٢٨ ــ ١٩٦٩/١٠/١٢.

● سجادة ألقي عليها مقدار من مزيل الألوان. قدمه «لورنس فيغر» من نيويورك عام ١٩٦٨.

واسم هذه الحركة الذي عرفت به يدل على الركاكة والرخص وسهولة توفر أدوات التعبير وخاماته، وإن كان بعد ذلك قد أصبح علماً على هذا الاتجاه شأن «الدادية».

ويمثل هذا الاتجاه حركة تمرد على كل ما هو تقليدي في الفنون الجميلة وقد أكد ما وصلت إليه الدادية من إزالة الحواجز بين «الفن» و «اللافن».

ويتميز إنتاج هذا الاتجاه ـ في غالب الأحيان ـ بأنه غير قابل للتداول والتسويق، كما يفعل ذلك في اللوحات والتماثيل، ولعل هذا هو الفارق بين «الدادية» و «الفن الفقير»، حيث ظلت الدادية متمسكة باللوحة، وكمثال على ذلك، نقول:

منحت جائزة «بينالي الإسكندرية» الخامس عشر عام ١٩٨٤ لعمل أرضي هو عبارة عن مساحة من أرض المعرض مفروشة بمجروش الأحجار، ينبثق منها خمسة أسياخ حديدية متفرقة بارتفاع نصف متر، تتصل قممها بخيوط النايلون.

وقد أهدى صاحب العمل عمله هذا إلى كلية الفنون الجميلة في

الإسكندرية، فلم يكن باستطاعتها قبول هذا الإهداء، لاستحالة نقله، ولتفاهة خاماته التي لا تعدو كيسين من الأحجار المكسرة.

ولبيان أسلوب تفكير بعض من يحمل لواء هذا الاتجاه، والتعرف على تطلعاتهم، يحسن بنا أن نستمع إلى «والتردي ماريا» أحد الفنانين إذ يقول:

«... إنني أفكر في إنشاء ساحة للعرض، قد تكون على شكل حفرة كبيرة في الأرض، لن نبدأ بحفرة جاهزة بطبيعة الحال، إذ ينبغي أن نحفرها بأنفسنا، ويكون حفرها جزءاً من الفن، ولا بد من إعداد أماكن فخمة لجلوس المتفرجين، ومحبي الفنون، ومن الضروري أن يشهدوا تشييد الساحة بالملابس الرسمية، لأنها ستجعلهم أكثر اهتماماً بالحدث المميز الذي سيرونه، ومن ثم.. يمر أمام الجمهور في أماكن جلوسه موكب الكراكات وبوابير الزلط..».

ذاك هو «الفن الفقير»[1].

---

(١) انظر في تفصيل هذا الاتجاه: مجلة الكويت العدد ٥٣ عام ١٩٨٧ الموضوع من إعداد: مختار العطار.

٢
ملاحظة ونقـــد

كان ذلك بياناً مقتضباً عن بعض المدارس أو النزعات في ميدان الرسم الحديث، ونحاول الوقوف على بعض الملاحظات التي تسترعي انتباه كل دارس لهذا الموضوع.

١ ــ كثرة المدارس:

إن كل دارس أو مهتم بالفن، يلاحظ كثرة النزعات الفنية ــ في العصر الحديث ــ كثرة يصعب معها تعدادها أو حصرها، يضاف إلى ذلك اختلاط الأمور نتيجة لتعدد الأسماء للمدرسة الواحدة، وتشابه هذه النزعات بعضها مع بعض في كثير من الأحيان مما أدى إلى الخلط بين بعض هذه المدارس..

وقد أدى هذا الأمر إلى صعوبة في تحديد هوية الكثير من اللوحات وبيان أو تحديد المدرسة التي تنتمي إليها. وهذا ما جعل العاملين في هذا الحقل في حيرة من أمرهم إذا أرادوا وضع النقاط على الحروف، كما أتاح لكثير من الناس أن يدلوا بدلوهم في هذا الموضوع وهم ليسوا من أهله.

٢ ــ ردود فعل:

ولدى التصور العام لهذه المدارس نرى أنفسنا أمام خط منكسر، زوايا الصدور فيه مساوية لزوايا الورود، فكل نزعة هي رد فعل على التي قبلها، إما رداً عاماً في كل اتجاهاتها، أو رداً خاصاً على بعض خصائصها.

فالكلاسيكية جاءت رداً على فن البلاط.

والرومانتيكية جاءت رداً على الكلاسيكية، وقد تحملت مسؤولية تحطيم قيودها.

وجاءت الواقعية رد فعل على تحليق الرومانتيكية في عالم الخيال وعلى الكلاسيكية في قيودها الصارمة.

وجاءت الانطباعية أو التأثيرية لترفض القوالب الكلاسيكية وتصب اهتماماتها على الشكل.

وجاءت التعبيرية رداً على الانطباعية.

وجاءت الوحشية رداً على الكلاسيكية رافضة محاكاة الطبيعة.

وجاءت التكعيبية رداً على الواقعية والتأثيرية والتعبيرية.

وجاءت التجريدية استغناء عن الموضوع وعن الطبيعة، فكانت رداً على المدارس التي اعتنت بهما أو بواحد منهما.

وجاءت الدادية رد فعل على الفن كله.

وجاءت السيريالية لتنتقل إلى عالم الوهم والأحلام...

ومن هذا نلاحظ أن بعض تلك المدارس أو النزعات كانت اندفاعات عشوائية غير متعقلة، ولم تكن نماءً طبيعياً أو تدرجاً منطقياً، الأمر الذي أدى إلى تلك السرعة المذهلة في ذلك التطور الذي استطاع في أقل من نصف قرن أن ينتقل من الانطباعية ـ التي تتمسك بتسجيل الظاهر الحسي للأشياء ـ إلى التجريد..

٣ ـ الشكل والموضوع:

الأصل في العمل الفني أن يتحقق فيه أمران، هما أساس بنائه: الموضوع والشكل.

وجاءت المدارس الحديثة، فبدأت بالتخلي عن «الموضوع» بدءاً من عدم الاكتراث به في المدرسة الانطباعية وانتهاء بالاستغناء عنه تماماً في المدرسة التجريدية أو اللاموضوعية.

ولم يسلم «للشكل» وجوده، فقد أصابه ما أصاب «الموضوع» وكان ذلك على يد المدرسة التنقيطية التي قامت بتفتيته وتحويله إلى نقاط، ثم قامت التكعيبية بتحطيمه ثم أعادت بناءه، وجاءت السيريالية لتلغي الاهتمام بالشكل

أو الصورة أو الهندسة.. وبهذا وصل «الشكل» إلى نهايته، كما وصل «الموضوع» قبله إلى نهايته وواسى كل منهما الآخر.

٤ ــ الفن والجمال:

كان الجمال غاية الفن.

ومع مرور الأيام وتتابع المدارس الفنية بدأ الاستغناء عن الجمال ليحل محله «الجمال الفني» ذلك الاصطلاح الذي يعني: ما يتوصل إليه الفنان بعد معاناته.

كان الناس جميعاً في الماضي يستطيعون التمتع بالجمال، ثم أصبح التمتع بالجمال الفني قاصراً على أهل الاختصاص والمتدربين على تذوق الجمال الفني.

وبدأ النحول يصيب الجمال على يد المدارس الفنية، التي بدأت تتخلى عنه الواحدة تلو الأخرى حتى وصل الأمر إلى فن «القبح» أو «فن القمامة» على يد الدادية. فانتهت علاقة الفن بالجمال، وذهب كل منهما في طريق غير طريق صاحبه. وجاء «الفن الفقير» فقضى على هذه العلاقة قضاء مبرماً.

٥ ــ الفنّان:

من هو الفنان؟

حين كان للعمل الفني مقوماته وقواعده، وأصوله وغاياته، كان الجواب على هذا السؤال: الفنان إنسان موهوب، وقد نّمى هذه الموهبة بالمعرفة والثقافة والعلم والتدريب..

أما بعد أن تجاوز العمل الفني كل تلك الأساسيات، وأثبت في ميدان الواقع إمكانية الاستغناء عنها، على يد تلك المدارس المتعاقبة أو المتزامنة.. وآل الأمر إلى أن أصبح كل عبث فناً، وكل تهريج لوحة، أصبح من العسير الإجابة على هذا السؤال!!

فقد أضحى الباب مفتوحاً أمام كل إنسان كي يصبح فناناً، سواء أكان

موهوباً أم غير موهوب، وكان ذلك بفضل الدادية والتجريدية والسيريالية.. فقد ذهبت الأسس والقواعد والمقومات، وقامت ذاتية الفنان مقامها. وارتفع المستوى الفني العام وأصبح كل إنسان فناناً...؟!!

وضاعت شخصية اللوحة.. بضياع شخصية الفنان. وأصبح من العسير في هذا الخضم المتلاطم الأمواج تمييز ما هو فن عما ليس بفن، وأصبح كل إنتاج يمكن أن يكون فناً.

وظهر فن «ضد الفن» ـ كما رأينا ـ وبهذا أصبح كل من لا يتقن الفن أو يمقت الفن فناناً في هذه المدرسة.

وضاعت هوية الفن.. وضاع معها الفنان!!

٦ ـ غياب «الغاية»:

كان «الموضوع» هو الفكرة التي يسعى الفنان لإبرازها وتسليط الأضواء عليها من خلال فنه وعبقريته وموهبته، وإذن فقد كانت هناك غاية يسعى إلى تحقيقها..

وجاءت التأثيرية وما بعدها فأعفت الفنان من عناء هذه المهمة وأصبح الفن نفسه هو الغاية.. وفي ظل هذا المنطلق أصبحت فنون الأطفال محل إعجاب ـ في نظر المدرسة الوحشية ـ وظهرت رسوم لرسامين كبار من أمثال «بول كليه» تشبه رسوم الأطفال والمجانين.. الذين يرسمون بلا غاية.

وإذا كان «العبث» هو الطرف المقابل للعمل «الغائي» فقد أصبح هذا العبث واللامعقول وكل شاذ محط أنظار الداديين.

وأتمت السيريالية المشوار فجعلت من الوهم والأحلام هدفاً يسعى إلى تحقيقه في العمل الفني.

وكان غياب «الغاية» تعبيراً عن غياب العقل وسيطرة الهوس والفوضى.

٧ ـ أثر النظريات العلمية والاجتماعية في الفن :

إن الفن لم يكن في هذه المدة من الزمن ـ كما رأينا ـ بمعزل عن الحياة، بل كان سريع التأثر بكل ما يحدث على مسرحها، وصدى من أصداء واقعها.

لم تكن تلك المدارس ردود فعل، بعضها على بعض ـ كما ذكرنا ـ فحسب، وإنما كانت أيضاً ردود فعل لواقع اجتماعي.

إن الرومانتيكية التي سيطرت على الغرب فترة من الوقت «كانت في حقيقتها هروباً من الواقع السيء الذي تعيش فيه شعوب أوروبا، هروباً يشبه في مظاهره، الحشيش والأفيون، وغيرها من المُغيبات التي تنسي الإنسان الواقع، وتحلق به في عالم صناعي خالٍ من المشاكل التي تقلق البال، ثم تفيق ـ إذا أفاقت ـ على حسرة مرة من أجل الأحلام الحلوة التي لا تتحقق في واقع الأرض. . .».

وكان رد الفعل هو الحركة «الواقعية».

«كان كل شيء يتجه إلى الواقع».

كانت هناك حركة انسلاخ كامل من «المثل» الجوفاء التي كانت مسيطرة من قبل، والتي كانت تعيش في أبراجها العاجية في عالم نظري بحت تاركة الواقع البشري ينغل فيه الدود.

وكان المذهب التجريبي في العلم. . .

ونشأ على أنقاض المذاهب والاتجاهات النظرية مذهب مادي بحت يقول: إنه لا حقيقة إلا حقيقة المادة، ولا موجود إلا ما تدركه الحواس. .

وبسبب من هذا الاتجاه ولدت النظرية الداروينية. . مقررة حيوانية الإنسان.

ومن ثم صار التصور «الواقعي» الجديد للحياة الإنسانية قائماً على «مادية» الإنسان و «حيوانيته» كذلك في ذات الوقت.

وقامت على مادية الإنسان وحيوانيته جملة مذاهب في الاقتصاد والاجتماع والسياسة وعلم النفس.. وكان لا بد أن تصل هذه العدوى إلى الفن في أثناء الطريق..

وكانت «الواقعية الفنية في القرن التاسع عشر والعشرين.. قامت هذه الواقعية تزعم أنها ستصور الإنسان على حقيقته، لقد سئمت من الصورة المزيفة التي كان يرسمها الفن القديم للإنسان، صورة البطولة الخارقة التي تتمثل فيها الفضائل المثالية التي لا وجود لها في الواقع.

أما الواقع فهو هذا «الحيوان»...[1]».

والأصل: أن الفنان في الناس، هو مكان الشعور والإحساس، وهو خلجات الوجدان، ومقياس الفضيلة، وصانع الجمال.. أو الدال عليه حين لا يكتشفه غيره...

وعندما تتدهور المثل وتفقد مكانتها في المجتمع، فإن دور الفنان هو العمل على تثبيتها ورعايتها...

ولكن ما شاهده الواقع ـ في أوربا ـ لم يكن كذلك، فقد تنازل الفنان عن مكانته، ورضي لنفسه دور التبعية والتلقي، وأن يكون رجع الصدى، ولم يحافظ على مكانته المعطاء.. وجاءت النظريات لتقول بحيوانية الإنسان فسارع إلى تنفيذ ذلك على لوحاته، وجاءت النظريات لتقول بماديته، فطبق مضمون ذلك في رسومه.

كان المتوقع أن يرفض الفنان هذه المفاهيم، بشعوره الشفاف وفكره النير وإحساسه المرهف، فإن ما قالت به هذه النظريات ينفي عن الإنسان «إنسانيته» وكيف يكون فن حيث لا إنسان؟. كان المتوقع منه أن يدافع عن إنسانيته، وأن يتخذ من فنه الدليل على ذلك..!!

---

(١) منهج الفن الإسلامي للأستاذ محمد قطب. فصل: الواقعية في التصور الإسلامي.

لا شك أن هناك فنانين، وقفوا موقفاً سلبياً، ولكنهم قلة، أو لنقل: كانت هناك مواقف لبعض الفنانين.. ولم يكن هناك فنانون ملتزمون، الأمر الذي لم يغير من الصورة شيئاً.

٨ ــ رسوم الإنسان:

ونتيجة لما ذكرنا في الفقرة السابقة، فقد ظهرت رسوم للإنسان، وقد ذهبت فيها معالمه، وتحول في بعضها إلى ما يشبه الآلة، وفي بعضها إلى ما يشبه المتاع، وفي بعضها لم يعد إنساناً[1].

٩ ــ وعمَّ البلاء:

قد ينحرف الفنان.. وقد يمنى بالفشل.. وقد يفسد ذوقه.. وقد يحدث هذا كله أو أكثر منه. وليس ذلك بمستغرب في ظل تلك المدارس والاتجاهات.

ولكن المستغرب أن يصل هذا الانحراف أو الفساد إلى اللجان الفنية القائمة على المعارض.. أو يصل إلى لجان التحكيم، وهي عادة إنما تشكل من النقاد وأساتذة الفن...

أن يخطىء «والتر دي ماريا» فتكون لوحته خمسين متراً مكعباً من القاذورات.. قد يكون ذلك أمر مقبولاً!! أما أن تسمح له لجنة المعرض بنقل هذه القاذورات إلى مكان العرض فذلك الأمر المستغرب!!.

لا شك بأن زوار ذلك المعرض قد متعوا أنظارهم بتلك المناظر كما أتيح لهم أن يستنشقوا الهواء المعطر الذي يتصاعد من تلك المعروضات.. وقد سبقهم إلى هذه المتعة منظمو المعرض.!!

وقد تخطىء لجان تنظيم المعرض فتقبل عملاً ليس من الفن في شيء، ويصل العمل إلى قاعات العرض.. أما أن تمنح له الجوائز فذلك هو الأمر المستغرب؟!

---

(١) انظر هذا الموضوع بالتفصيل في كتاب (ميادين الجمال) للمؤلف.

إن لجنة التحكيم في بينالي الإسكندرية الخامس عشر، منحت جائزة فن النحت الأولى لعمل أرضي هو عبارة عن أرض فرشت بالأحجار المكسرة غرس فيها خمسة قضبان حديدية بارتفاع نصف متر ربط بين رؤوسها بخيوط النايلون.

والسؤال الذي يطرح نفسه: أين النحت في هذا العمل، بغض النظر عن قيمته الفنية؟!

وفيما يبدو.. ففي الأجواء التي يصل إليها الفن الفقير وما كان على شاكلته.. يلتقي فساد الذوق.. مع الجهل.. فإذا نحن أمام الفقر حسّاً ومعنى، شكلاً ومضموناً..

١٠ ــ فقدان التصور الصحيح:

إن كل ما سبق ذكره، يرجع إلى سبب رئيسي واحد، هو فقدان التصور الصحيح لدى الفنان، عن الألوهية والكون والحياة والإنسان، الأمر الذي جعله يخبط خبط عشواء ﴿ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور﴾[1].

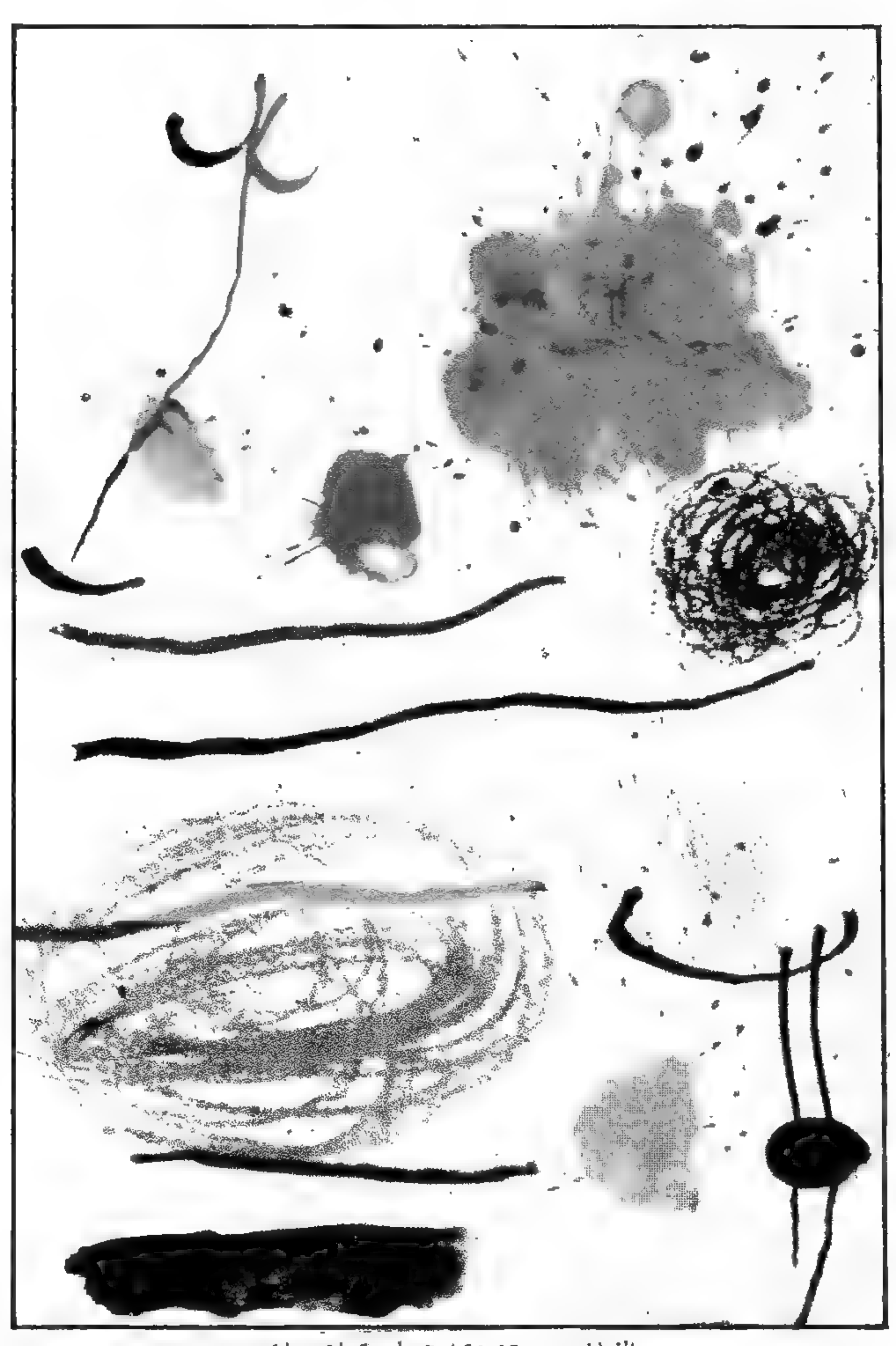
الفن تصور للوجود والحياة والإنسان، تصور للوشائج التي تربط هذه الأطراف بعضها ببعض.. وتربطها جميعاً بالله تعالى خالقها، إن الخلل اليسير في هذه القضية يؤدي إلى الانحراف الكبير.

نكتفي بهذا القدر من الحديث عن الرسم في ظل المدارس الغربية، وقد أحببنا أن تكون صورته واضحة بين يدي القارىء قبل أن ننتقل إلى الحديث عن التصوير في الإسلام.

* * *

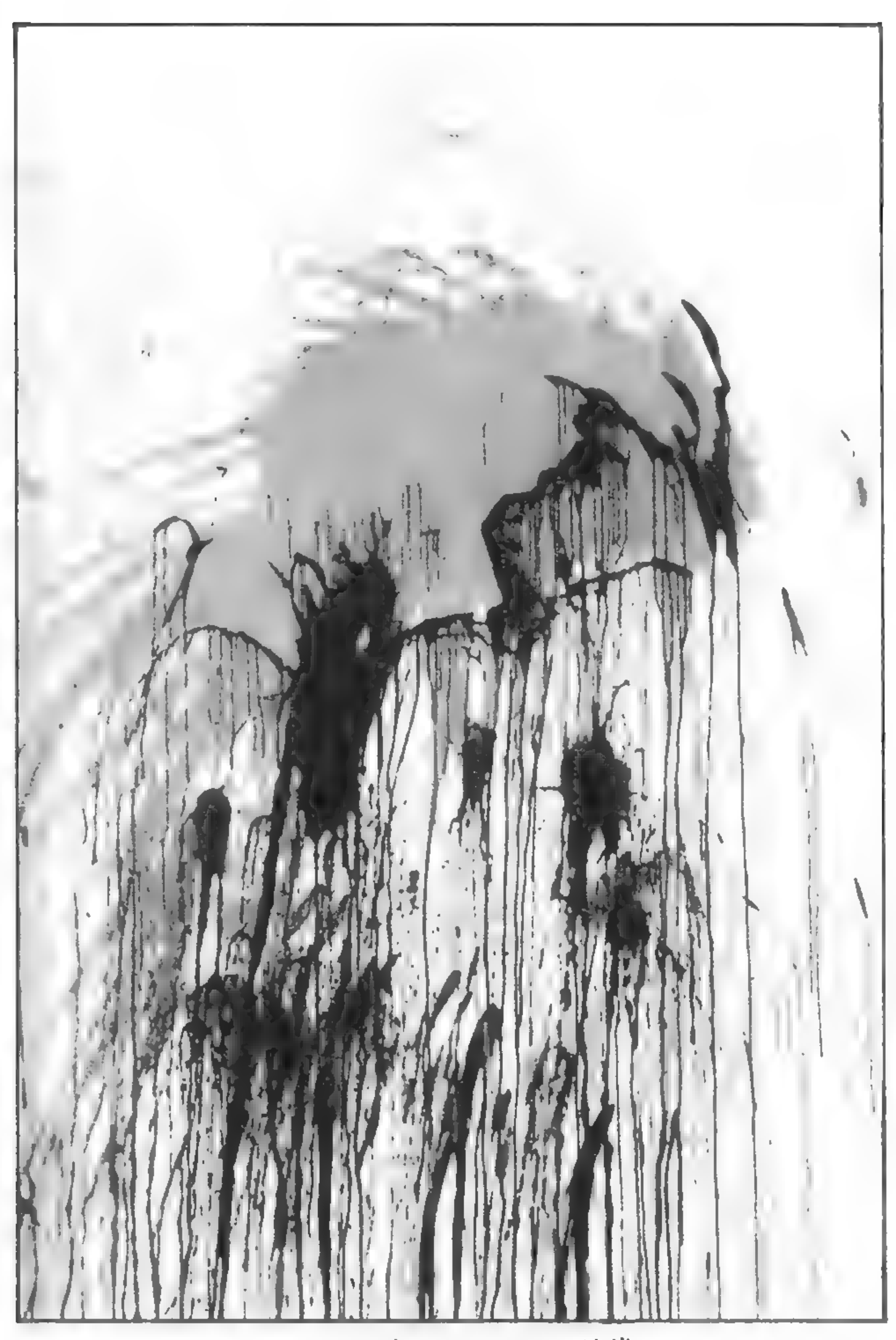
(١) سورة النور. الآية [٤٠].

نماذج من لوحات الفن الحديث



الفنان ميرو، [١٩٦٤م]: لوحة بلا عنوان

(معرض الفن الحديث ــ مدريد)

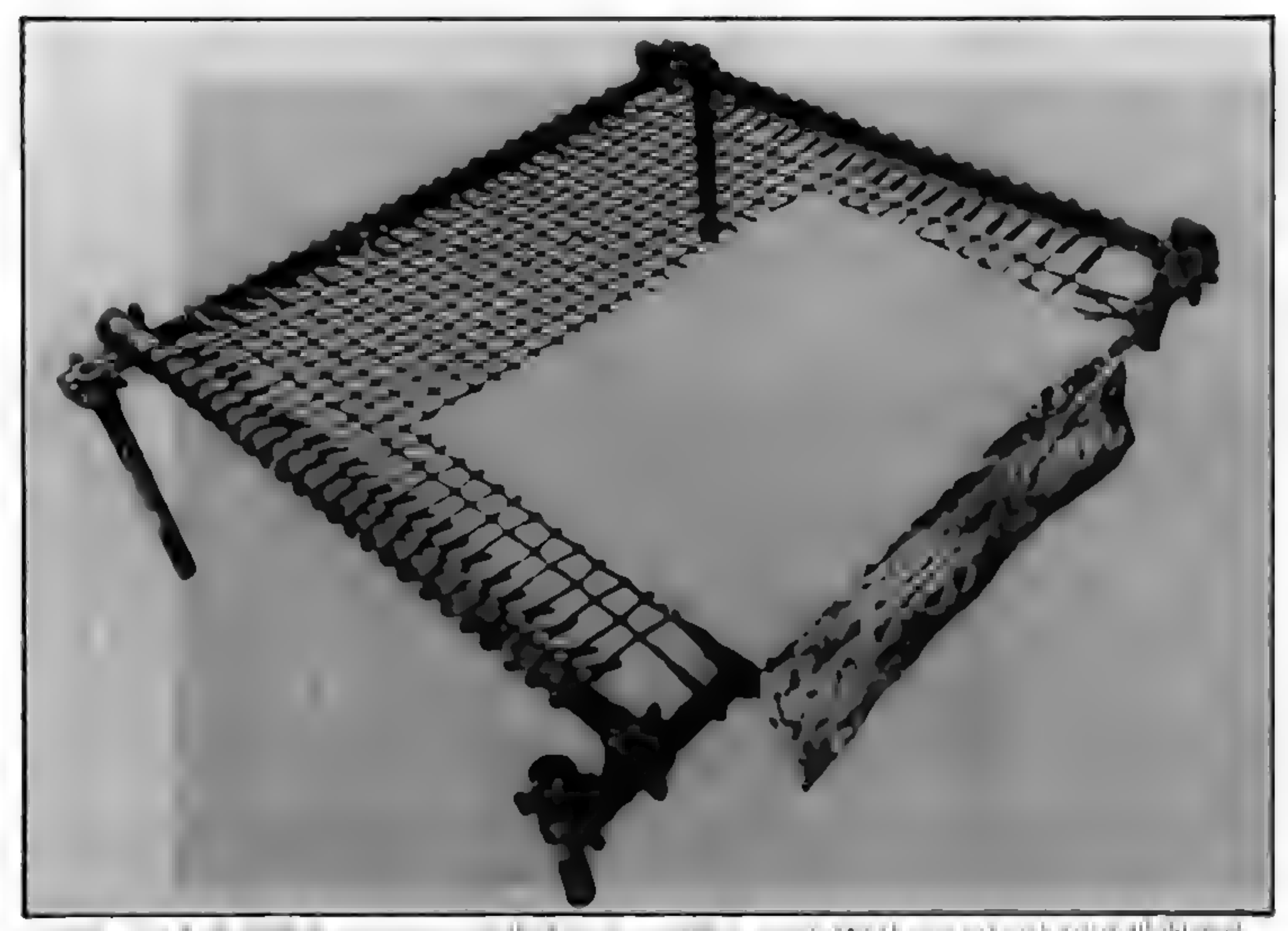


الفنان ميرو، [١٩٧٤م]: لوحة بلا عنوان

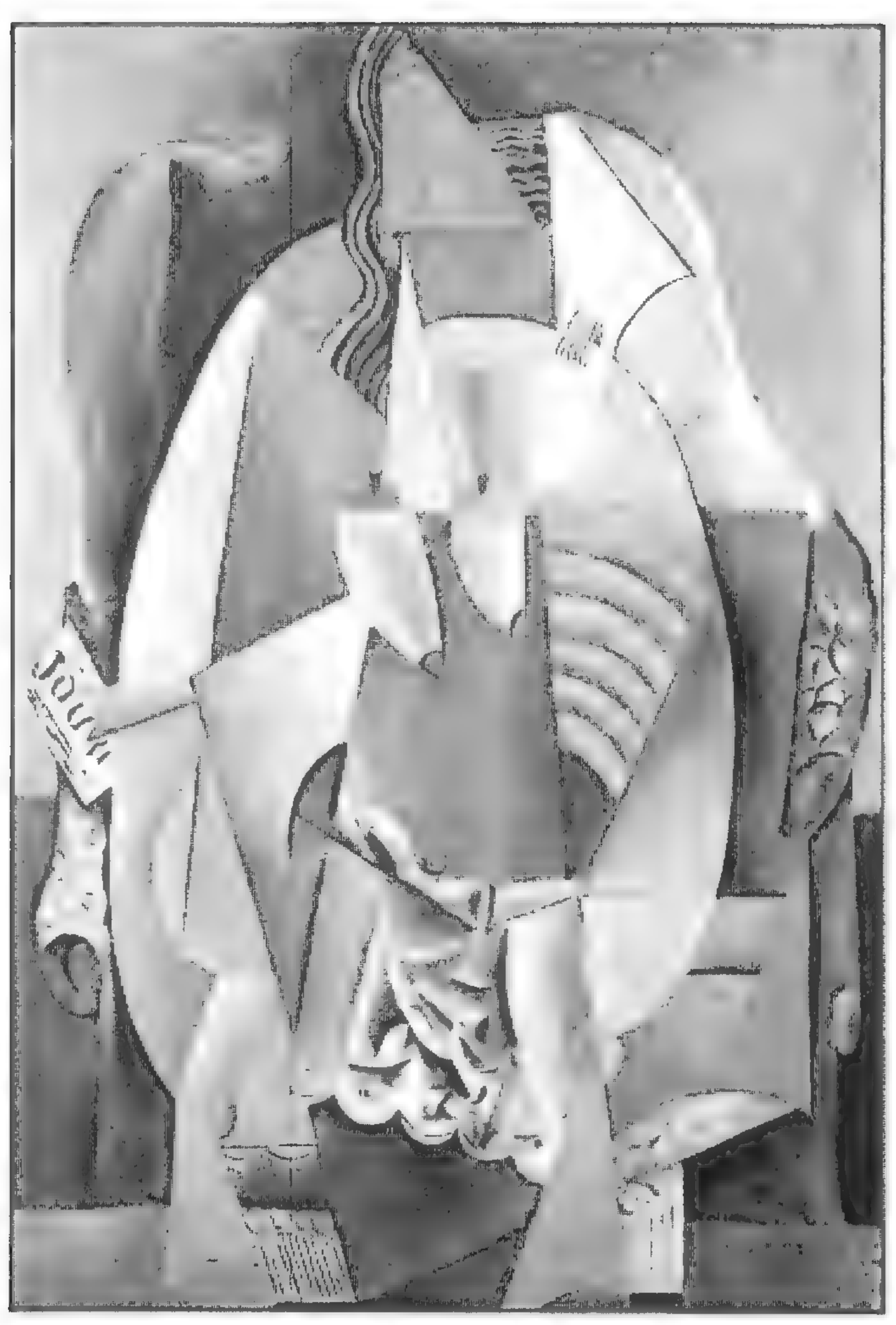
(معرض الفن الحديث ــ مدريد)



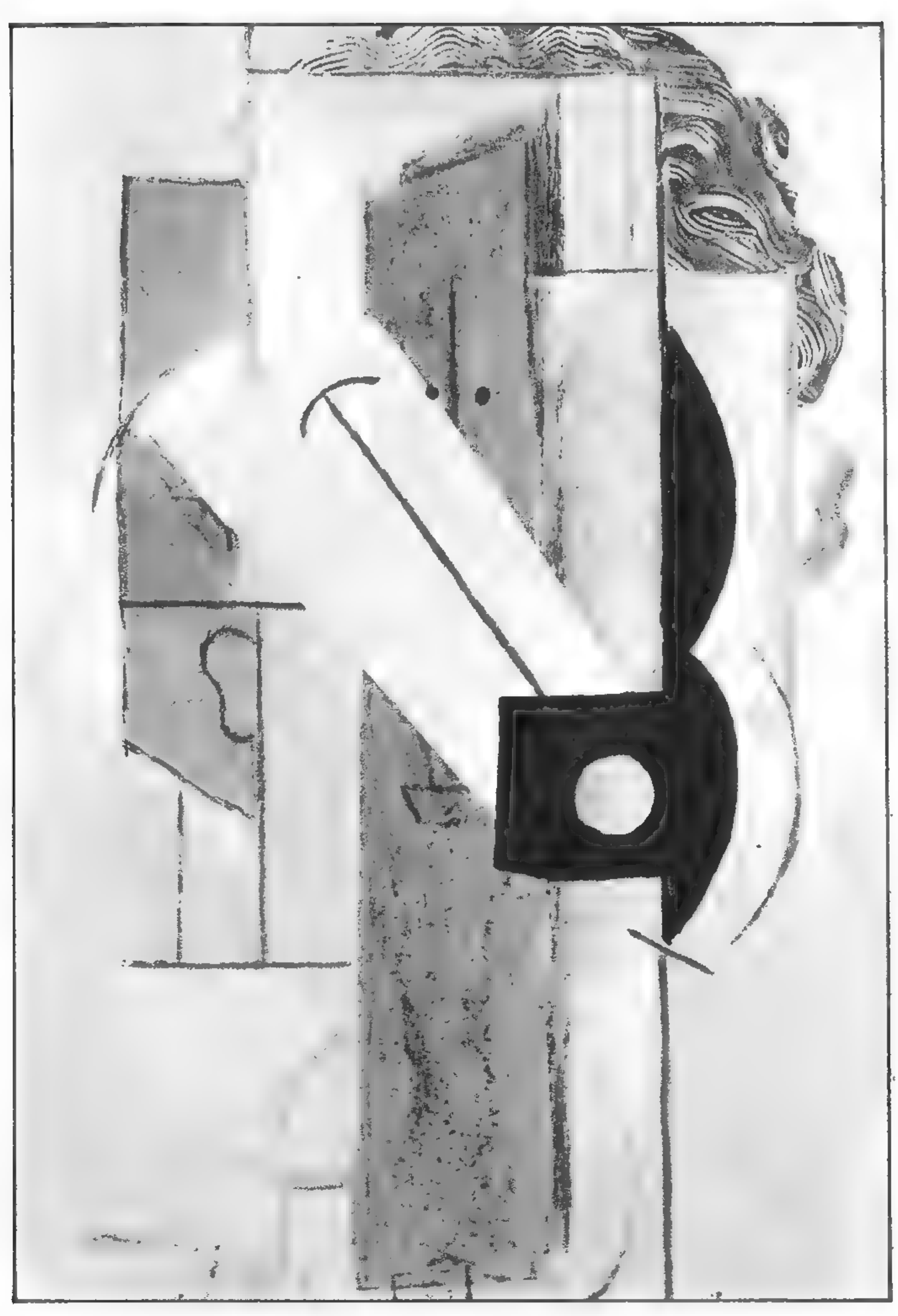
لوحة للفنان أنطوني تابي، [١٩٧٣م]،
وهي عبارة عن لوح بلاكيه قديم عُلِّق عليه حبل قديم
(معرض الفن الحديث ــ مدريد)



[illegible]



الفنان بيكاسو: (امرأة جالسة على أريكة)



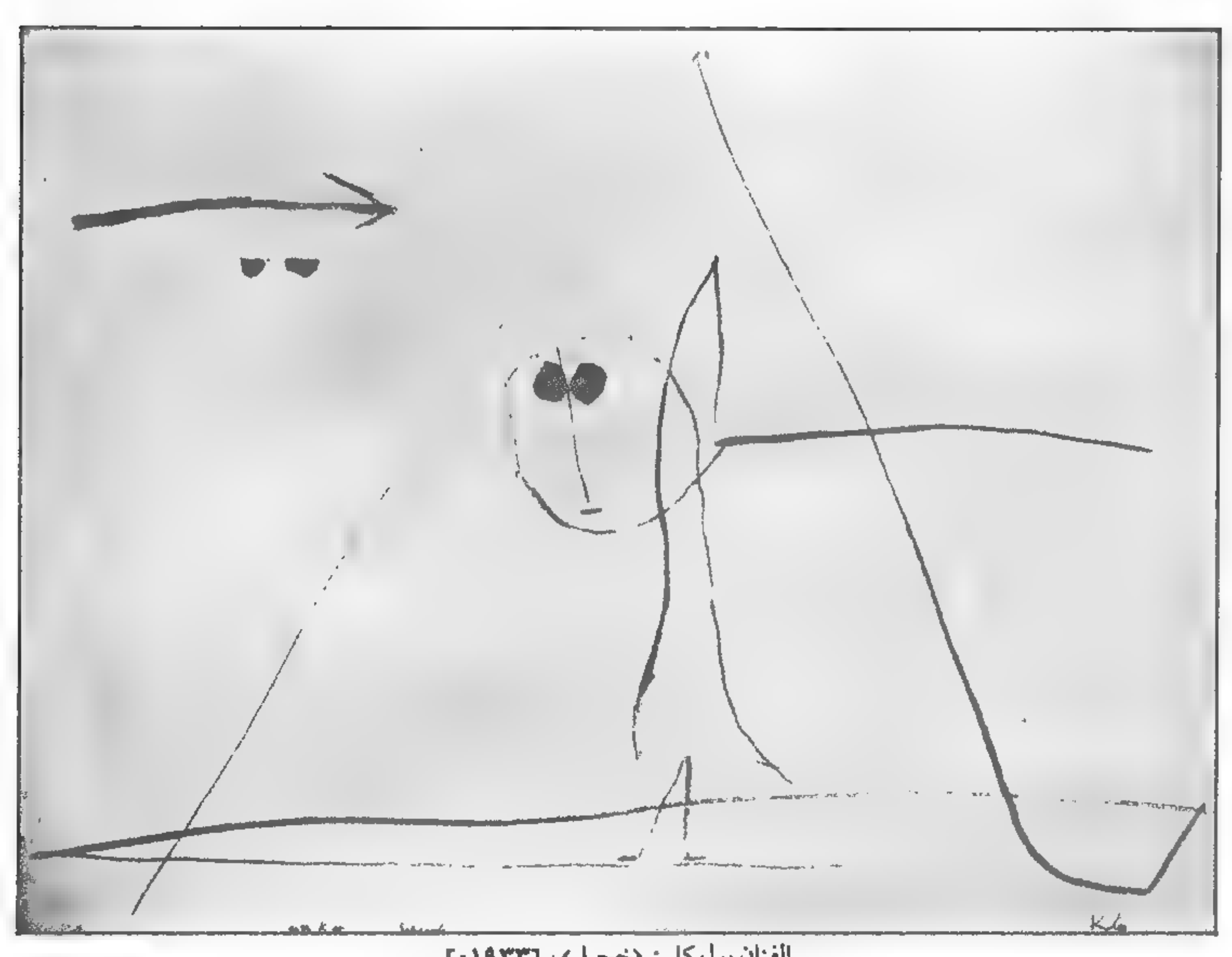
الفنان بيكاسو: (رأس فتاة)



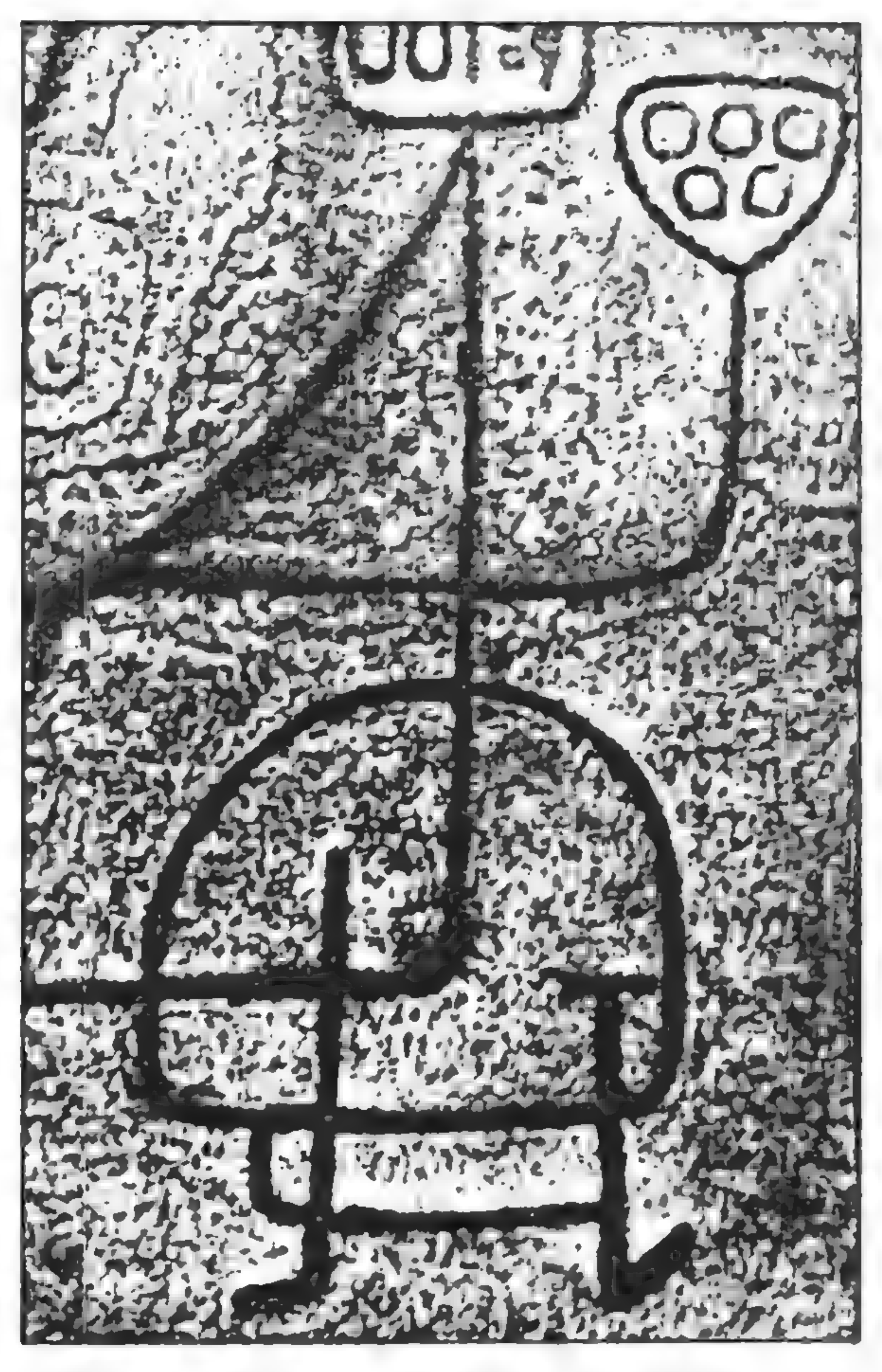
الفنان بيكاسو: (نوتة موسيقية وقيثارة)



منحوتة سلفادور دالي، صنعها بيده، ويسيِّجها بعواميد معدنية ليثير فيها الرمز والدهشة

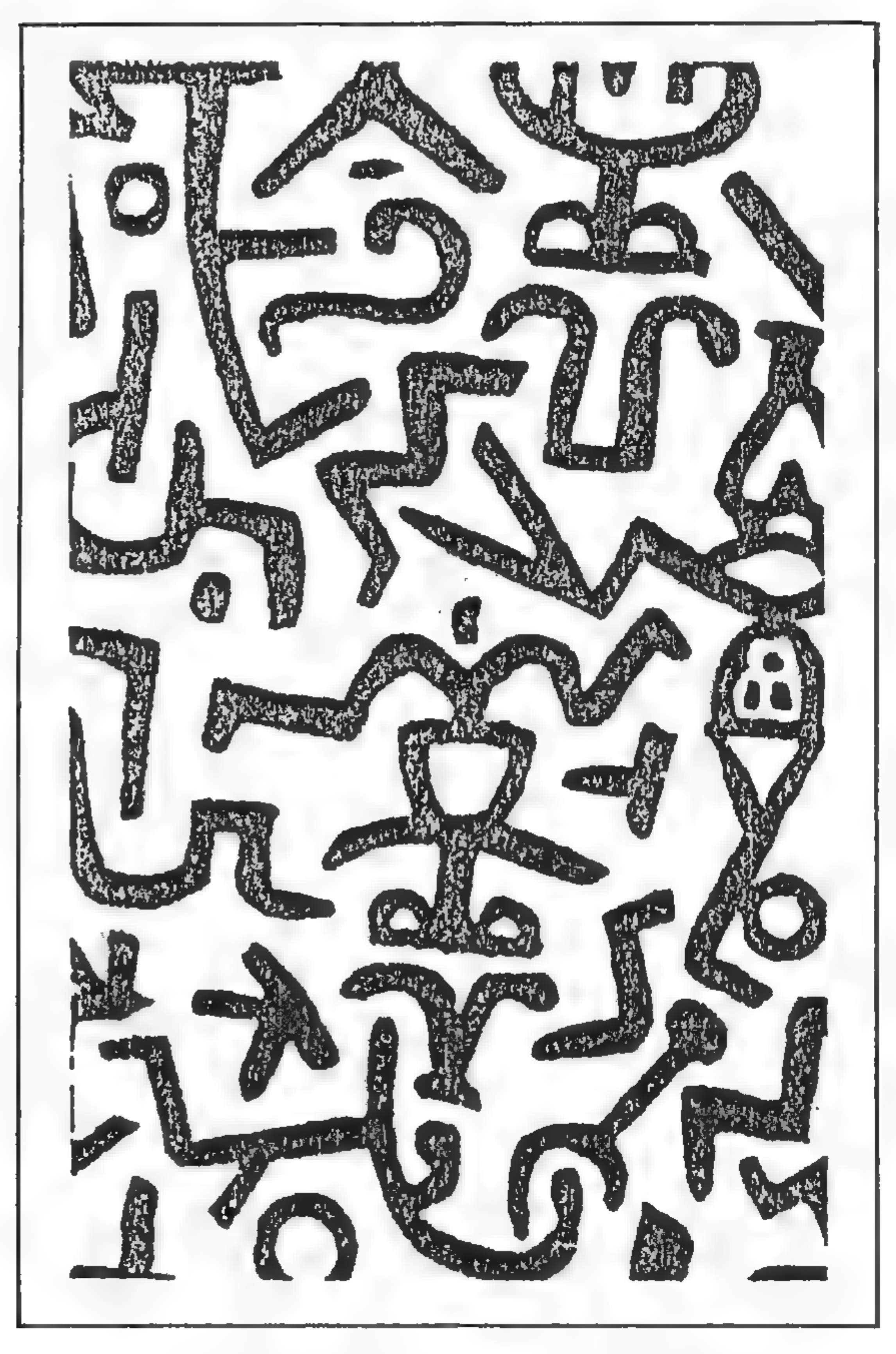


الفنان بول كلي: (خجـل)، [١٩٣٣م]



الفنان بول كلي: لوحة (البستانية الحسناء)، [١٩٣٩م]

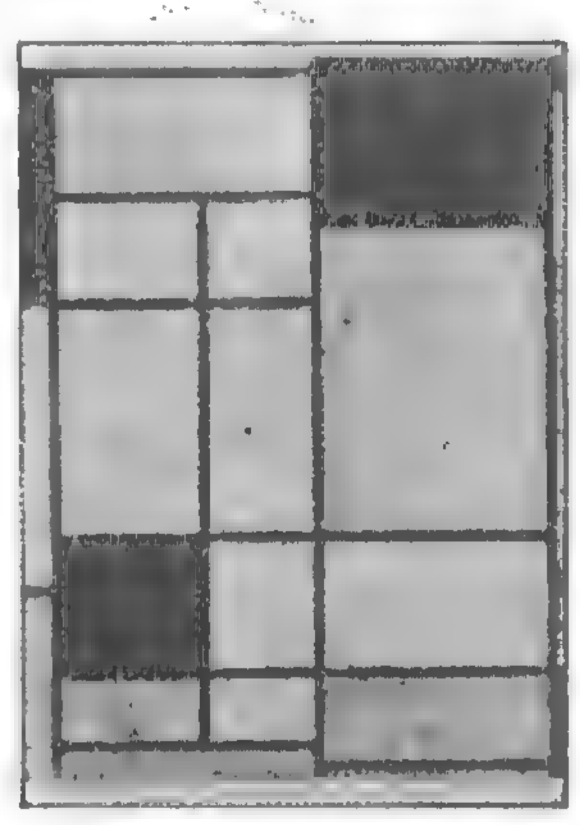
وقد جاء في تعليق كتاب مصطلحات الفن: يلمس المشاهد؛ التعبيرية المفرطة الحالمة في عالم غريب وأشكال رمزية وشاعرية ذات أنغام وملامس سطحية رائعة. !!



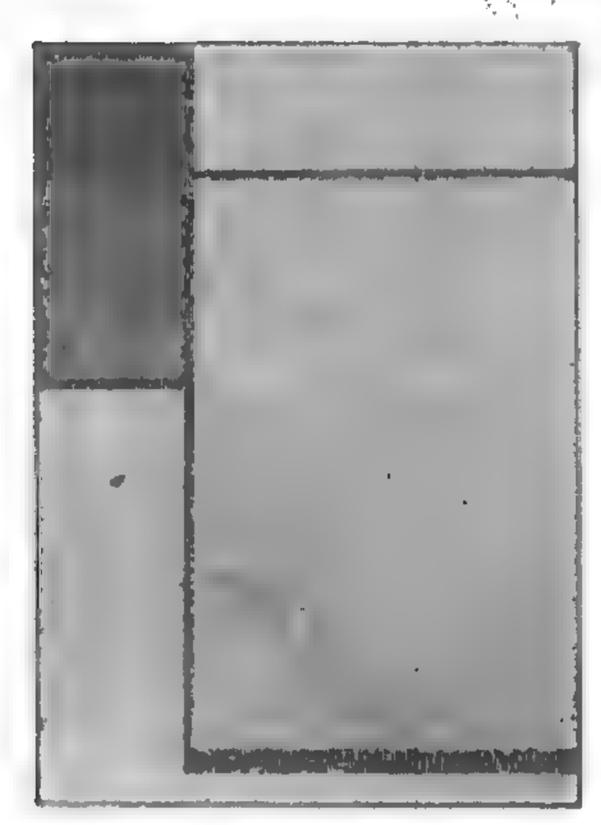
الفنان بول كلي [١٨٧٩ ــ ١٩٤٠م]: (حديقة قرب لوسون)
يُلاحَظ تأثُّر الفنان بالخطوط العربية الإسلامية، وخصوصاً بعد زيارته للمغرب العربي ومصر في العشرينات. وعلى الرغم من موضوع الصورة، إلاّ أن انحناءات الرسوم وأشكالها والنقط هنا وهناك والمساحات المحصورة بين الأشكال تذكِّرنا بالخط العربي بإيقاعاته الجمالية الشاعرية الفريدة

هذا ما جاء في كتاب «مصطلحات الفن». ولكن الخط العربي له مضمون.

الفنان ليجيه [١٩٢١م]: (ثلاث نساء)



(تكوين ١٩٢١م)



(تكوين ١٩٢٧م]

كلاهما للفنان موندريان

الفصل الثاني

موقف الإسلام من الرسم

هل حرم الإسلام الرسم؟ أم أباحه؟

إن الإجابة عن هذا السؤال هي محور الموضوع في هذا الفصل، هذا الأمر الذي خاض فيه كل كاتب عن الفن الإسلامي، باعتباره ركيزة أساسية تُلقى منها الأضواء على قضيـة الفن بكاملها.

وقبل أن نقف أمام النصوص، نحب أن نـعرض أقوال هؤلاء الكتاب والـعلماء لنكون على إلمام عام بالجوِّ الذي يحيط بالمسألة:

١
آراء في بيان موقف الإسلام

إن الـعدد الكبير من الباحثين الذين اهتموا بالفن الإسلامي ـ باستثناء الدراسات الأدبية ـ هم من الغربيين، كما يقول الدكتور إسماعيل فاروقي، ولا شك بأنهم أنجزوا الكثير في هذا الميدان بـعد بذل جهود مضنية من البحث، ولا شك أن ما قدموه يُـعـدُّ مراجـع ضـرورية في مكتبـة الفن الإسلامي، والاعتراف بالجميل لا يمنـع من بيان بـعض آرائهم التي كان من ورائها حقدهم أو استشراقيتهم أو سوء فهمهم.

إن غالب هؤلاء متفقون على أن فن الرسم الإسلامي تنـعدم فيه الـعناصر

الشخصية، أو بتعبير آخر: إنه قد ابتعد عن تصوير الأشخاص. ثم ذهبوا في تفسير هذه الظاهرة إلى تفسيرات متعددة:

ــ «يرى م.س. ديماند: أن السبب هو: تحريم الإسلام لذلك، وأن قاعدة التحريم الصارمة هذه لم تستطع كسرها إلا طائفة «الشيعة»، الطائفة الأكثر تحرراً، كما يسميهم».

ــ «ويرى ت.و. أرنولد أن السبب هو تحريم الإسلام رسم الأشخاص، هذا التحريم الذي جاء بالتأكيد ــ حسب رأيه ــ نتيجة تأثير اليهود الذين دخلوا في الإسلام.

وهذا التحريم ــ في رأيه ــ منافٍ للطبيعة البشرية.

ثم يرى بعد ذلك: أن الإسلاميين حين رسموا الأشخاص، كانت رسومهم تدل على بلادة الفنان المسلم، وعدم التجاوب العاطفي لديه»[1].

ــ ويرى المستشرق الألماني «فون شاك» أن القرآن ليس فيه ما يحرم التصوير، وأن أحاديث الرسول الشفهية الكثيرة.. لا تمثل وحدها حكماً قاطعاً؟!! وأن المنع من التصوير لم يحدث أبداً. ولم يحرم التصوير بصورة حاسمة ومؤكدة، حتى ولا تصوير الشخصيات الإنسانية نفسها..

ثم يقول:

«ولم يحدث أبداً أن حرمت قواعد الدين على المسلمين استخدام الصور، وكل ما هنالك أن المؤمنين الطيبين كانوا على حذر منها، ولم يحل ذلك دون استخدامها منذ بدء الإسلام»[2].

ويتبين من هذه النماذج أن من خلفها باعثاً واضحاً، وهو العمل على

---

(١) إسماعيل فاروقي. مقال بعنوان: التوحيد والفن، في مجلة المسلم المعاصر العدد ٢٣ عام١٤٠٠.

(٢) الفن العربي في اسبانيا وصقلية. تأليف: فون شاك، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي ط: دار المعارف بمصر ص ٦ ــ ٧.

الطعن بالإسلام والمسلمين، يشترك في ذلك الذين ذهبوا إلى التحريم، والذين ذهبوا إلى عدمه. فأما الذين قالوا بتحريم الرسم فهم يرون:

ـ أن هذا التحريم ناتج عن تأثير اليهود الذين دخلوا في الإسلام!!

ـ وأن تحريم الإسلام للرسم منافٍ للطبيعة البشرية، ولذلك لا على المسلمين إذا خرجوا على أوامر دينهم.؟!

ـ وأن المسلمين لم يطبقوا أمر التحريم ولكنهم لم يرتقوا إلى فن التصوير الشخصي الذي يعنى بالعواطف.. فرسومهم تدل على بلادة الفنان المسلم.

وأما الذين قالوا بعدم التحريم، فقد ذهبوا إلى نفي أن تكون السنة مصدراً للتشريع، وطعنوا في أحكامها!!

ذلك موقف الغربيين. فما هو موقف علماء الجمال المسلمين في العصر الحاضر من هذه القضية؟

نترك الجواب للنص الآتي الذي ننقله من كتاب من هذه الكتب.

«ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع والتحريم لبعض الفنون، وبذلك عطلوا توجيه الإحساس بالجمال عند المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون، بل لقد تعطل إنتاجها تماماً في بعض البلاد الإسلامية في المشرق، ونخص منها بالذكر النحت، فقد خيل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للخالق في صنعه ولكن الواقع أن السبب الحقيقي الذي يكمن وراء هذا التحريم هو مخافة رجال الشرع من أن ينتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان، فجاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب في الجاهلية على أصنامهم، وكأن رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماماً بين هذا الماضي الوثني، والحاضر الإسلامي».

«ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبرعوا في فن النحت

فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة..»[1].

ويلاحظ على هذا النص أنه،

ـ ذهب إلى أن التحريم قد عطل الإحساس بالجمال في هذه الفنون.

ـ كما عطل إنتاج هذه الفنون.. وبخاصة النحت.

ـ وأن المسلمين لم يلتزموا بأوامر دينهم..

ـ وأن التحريم صدر عن «رجال الشرع» فهؤلاء الرجال هم الذين يحللون وهم الذين يحرمون، وكأن الشرع نفسه لا وجود له، ولا مصادر تحفظه؟!

ـ ورجال الشرع إذ يفعلون ذلك إنما يفعلونه لا بناء على نص وإنما تبعاً لخوفهم من الانتكاس في الجاهلية.

ونتصور ونحن نقرأ هذا النص أننا أمام رجال الكهنوت في الكنيسة حيث يصدر الحكم بالتحليل أو بالتحريم.. الأمر الذي لا يقول به مسلم له أدنى ثقافة!!

وهناك كتاب آخرون عزَّ عليهم أن يحرم الإسلام التصوير فذهبوا يخرِّجون النصوص ويلتمسون السبيل في تخصيصها أو تقييدها[2].

---

(١) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. د. محمد علي أبو ريان ص ١٨ ط دار المعرفة الجامعية ١٩٨٥. وانظر أيضاً ص ٢٣١ فصل: جماليات الفن الإسلامي. ففيه مغالطات كثيرة.

(٢) سنناقش أقوال المستشرقين الواردة في هذه الفقرة في فصل قادم تحت عنوان (ردود على مطاعن).

٢

لمحـــة تاريخية

إن الفنان في عصرنا، يبدأ طريقه وأمله ــ الذي يراود أحلام مخيلته ــ أن يصبح يوماً ما ممن يشار إليهم بالبنان، فتكون له لوحات أو منحوتات في المعارض المشهورة.. وإن استطاع إنتاجه الوصول إلى المتاحف فذلك غاية المنى.. حيث يستقر ذلك الإنتاج تحت الأضواء الخافتة.. ويصبح جزءاً من ذلك الركام، الذي لا يتمتع برؤيته إلا الذين يقصدونه..

فهل كان الفنان القديم يصنع ما نسميه اليوم فناً جميلاً ــ سواء أكان بناء أم نحتاً أم رسماً ــ ليكون مجرد متعة للنظر، بغض النظر عن مشاركته في الحياة العملية؟

إن التتبع التاريخي يعطينا جانباً مهماً من الإجابة على هذا السؤال.

يغلب على الظن أن الرسم فن ــ أو عمل ــ موغل في القدم، ولعله يرجع إلى العصر الحجري، وقد كان في غاية البساطة، ليس فيه شيء من التجميل. وكانت الوثنية مهيمنة عليه، فكانت أكثر الرسوم رموزاً للآلهة..

ومما يدل على هذا القدم، ما نقله ابن كثير ــ رحمه الله ــ في تفسيره عن ابن جرير، رواية عن محمد بن قيس في تفسير قوله تعالى ﴿وقالوا لا تذرُنَّ آلهتكم ولا تذرُنَّ وَدّاً ولا سواعاً ولا يغوث ويعوق ونسراً﴾[1] قال (ويغوث ويعوق ونسرا) كانوا قوماً صالحين بين آدم ونوح، وكان لهم أتباع يقتدون بهم، فلما ماتوا، قال أصحابهم الذين كانوا يقتدون بهم: لو صورناهم كان أشوق لنا إلى العبادة إذا ذكرناهم، فصوروهم..[2].

واستمر التصوير يؤدي دوره.. في هذا الجانب على مر العصور، حتى جاء الإسلام وكان فتح مكة..

جاء في مسند الإمام أحمد، عن ابن عباس: (أن رسول الله ﷺ حين دخل البيت وجد فيه صورة إبراهيم، وصورة مريم، فقال: أما هم فقد سمعوا أن

---

(١) سورة نوح. الآية [٢٣].

(٢) تفسير ابن كثير عند الآية المذكورة.

الملائكة لا تدخل بيتاً فيه صورة. هذا إبراهيم مصوراً فما باله يستقسم؟).

ويبدو أن معنى قول ابن عباس (حين دخل): حين أراد أن يدخل، فالنبي ﷺ لم يدخل الكعبة حتى طمست تلك الصور. كما جاء في رواية جابر بن عبد الله (أن النبي ﷺ أمر عمر بن الخطاب زمن الفتح، وهو بالبطحاء، أن يأتي الكعبة فيمحو كل صورة فيها، فلم يدخلها النبي ﷺ حتى محيت كل صورة فيها)(٢).

كان الرسم إذن يؤدي غرضاً دينياً مهماً بالنسبة للوثنية، ولذلك لم تراعَ الناحية الجمالية ولم يهتم بها، وإذا وجد شيء من ذلك فهو لاستكمال الغرض من الصورة، وإعطائها إمكانية التأثير الفعال في النفوس..

والنحت مثله مثل الرسم، كانت المنطلقات الأولى له دينية وثنية، ومن أقدم المنحوتات ما ذكره القرآن على لسان قوم نوح ﴿وقالوا: لا تذرُنَّ آلهتكم ولا تذرُنَّ وَدّاً ولا سواعاً ولا يغوث ويعوق ونسراً﴾ وهي أسماء أصنامهم التي كانوا يعبدونها من دون الله ــ كما قال ابن كثير ــ. وهي أسماء رجال صالحين ــ كما مر في الرسم ــ جعلت لهم صور تقديراً لهم، ومع مرور الزمن تحولت الصور إلى أصنام، وكل ذلك حدث قبل نوح عليه السلام، فلما جاءهم نوح بالهدى قالوا قولتهم تلك تمسكاً بوثنيتهم..

واستمر خط الوثنية فيما بعد يقوم على عبادة الأصنام جيلاً بعد جيل، وقد كلف هذا الانحراف الأنبياء عليهم السلام جهداً كبيراً.

فهذا إبراهيم عليه السلام ينكر على قومه وثنيتهم فيقول ﴿ما هذه التماثيل التي أنتم لها عاكفون؟ قالوا: إنا وجدنا آباءنا لها عابدين﴾(٣).

---

(١) المسند ٢٧٧/١. وجاء في سيرة ابن هشام: أن رسول الله ﷺ، دخل البيت يوم الفتح، فرأى فيه صور الملائكة وغيرهم، فرأى إبراهيم عليه السلام مصوراً في يده الأزلام يستقسم بها، فقال: قاتلهم الله، جعلوا شيخنا يستقسم بالأزلام، ما شأن إبراهيم والأزلام؟!.. ثم أمر بتلك الصور كلها فطمست. ٤١٣/٢).

(٢) رواه أبو داود. انظر جامع الأصول ٣٧٧/٨ الحديث ٦١٥١.

(٣) سورة الأنبياء [٥٠ ــ ٥١].

وفي عهد موسى حدث ما قصه القرآن الكريم بقوله: ﴿وجاوزنا ببني إسرائيل البحر فأتوا على قوم يعكفون على أصنام لهم، قالوا يا موسى اجعل لنا إلهاً كما لهم آلهة﴾(١) وتتم عملية صنع الإله في غيبة موسى ﴿واتخذ قوم موسى من بعده من حليهم عجلاً جسداً﴾(٢).

ويبعث الرسول ﷺ والأصنام تحف بالكعبة من كل جانب وتملأ جزيرة العرب. حتى كان يوم الفتح.. قال عبد الله بن مسعود رضي الله عنه: (دخل رسول الله ﷺ يوم الفتح وحول الكعبة ستون وثلاثمائة صنم فجعل يطعنها بعود في يده ويقول: جاء الحق وزهق الباطل)(٣).

واستمرت الكنيسة ـ حتى يومنا هذا ـ تسخر الرسم والنحت في سبيل مفاهيمها سيراً على سنن الأمم الماضية.

ونتساءل فنقول: هل كان الغرض من هذه المنحوتات إبراز الجانب الفني والعناية بالجمال؟!

نحن لا ننكر أن الرسم والنحت استعملا تزييناً للأبنية واستكمالاً لجمالها، وتلك قضية تكميلية في البناء. ولكن المنحوتات الخاصة كان الباعث عليها دينياً محضاً لا جمالياً، وحينما يوجد الجمال فليس هو الأصل. وما «افروديت» إلهة الحب والجمال عند اليونان إلا منحوتة من تلك المنحوتات التي صنعت لتكون وثناً قبل أن تكون تمثالاً فنياً. وكذلك بقية أوثان اليونان والرومان ـ .

وإذن فالرسم والنحت كانا تلبية لحاجة اجتماعية ـ في نظر أصحابها ـ مرتبطة بأهم قضية شغلت الإنسان.. قضية الدين. وحتى في العصور المتأخرة يوم انحرفت الكنيسة.. فما كان تمثال الصلب أمراً يمت إلى الجمال بصلة!!

---

(١) سورة الأعراف [١٣٨].

(٢) سورة الأعراف [١٤٨].

(٣) رواه البخاري ومسلم وغيرهما. وعند البخاري (ستون وثلاثمائة نصب) انظر جامع الأصول ٨/٣٧٧ الحديث ٦١٥٠.

٣
حكم التصوير في الإسلام

قبل البدء بإيراد النصوص وهي أحاديث شريفة، ينبغي أن نبين أن القرآن الكريم لم يرد فيه شيء بشأن التصوير[١].

كما نحب أن نبين أمراً جهله كثير ممن كتبوا في هذا الموضوع من علماء الجمال وهو: أنه من المتفق عليه لدى علماء المسلمين أن السنة هي المصدر الثاني في التشريع الإسلامي، وأنها تنفرد بالتحليل والتحريم، شأنها في ذلك شأن القرآن الكريم، ولذا فلا حجة للذين يتعللون بعدم وجود أي آية بهذا الصدد، والقرآن الكريم يقول ﴿وما آتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا﴾[٢].

وإذا ما رجعنا إلى أحاديث رسول الله ﷺ وجدنا طائفة كبيرة منها قد وردت بهذا الصدد، ونقتصر على ذكر بعضها مما يفي بالغرض:

١ ـ عن أبي هريرة رضي الله عنه. قال قال ﷺ: (أتاني جبريل فقال: إني أتيتك الليلة، فلم يمنعني أن أدخل عليك البيت إلا أنه كان في البيت تمثال رجل، وكان في البيت قرام[٣] ستر فيه تماثيل، وكان في البيت كلب، فأمر برأس التمثال الذي في البيت يقطع فيصير كهيئة الشجرة، وأمر بالستر يقطع فيجعل في وسادتين منتبذتين يوطآن، وأمر بالكلب يخرج. ففعل رسول الله ﷺ. وإذا الكلب جرو كان للحسن والحسين تحت نضيد لهما)[٤].

---

(١) يستثنى من ذلك ما ورد من قوله تعالى ﴿يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب﴾ في سورة سبأ (الآية ١٣) وذلك بصدد الحديث عن سليمان عليه السلام وتسخير الجن له. ومن المعلوم أن شريعتنا غير شريعة سليمان وأن الشرع المتأخر ينسخ المتقدم.

(٢) سورة الحشر (٧).

(٣) القرام: ستر فيه رقم ونقوش.

(٤) رواه أحمد وأبو داود والترمذي وصححه. انظر المسند ٢/٣٠٥.

٢ ـ (عن سعيد بن أبي الحسن قال: كنت عند ابن عباس رضي الله عنهما، إذ أتاه رجل فقال: يا أبا عباس: إني إنسان إنما معيشتي من صنعة يدي، وإني أصنع هذه التصاوير.

فقال ابن عباس: لا أحدثك إلا ما سمعت من رسول الله ﷺ، سمعته يقول: «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً».

فربا الرجل ربوة شديدة واصفر وجهه؛ فقال: ويحك، إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر، كل شيء ليس فيه روح)[1].

٣ ـ (عن عائشة رضي الله عنها قالت: قدم رسول الله ﷺ من سفر، وقد سترت بقرام لي على سهوة[2] لي فيها تماثيل، فلما رآه رسول الله ﷺ هتكه، وقال: «أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله». قالت: فجعلناه وسادة أو وسادتين)[3].

٤ ـ عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما قال قال ﷺ: (إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة، يقال لهم: أحيوا ما خلقتم)[4].

٥ ـ عن أبي زرعة قال: دخلت مع أبي هريرة في دار مروان، فرأى فيها تصاوير، فقال: سمعت رسول الله ﷺ يقول: (قال الله تعالى: ﴿ومن أظلم ممن ذهب يخلق خلقاً كخلقي، فليخلقوا ذرة، أو ليخلقوا حبة، أو ليخلقوا شعيرة﴾)[5].

٦ ـ عن بسر بن سعيد، عن زيد بن خالد: عن أبي طلحة صاحب

---

(١) رواه البخاري ومسلم والنسائي. انظر جامع الأصول ٤/٧٩٨ الحديث ٢٩٥٦.
(٢) السهوة: قيل: الكوة، وقيل: الرف. وقيل: صفة في جانب البيت.
(٣) رواه البخاري في كتاب اللباس باب ٩١. انظر فتح الباري ١٠/٣٨٦.
(٤) رواه البخاري في كتاب اللباس باب ٨٩. انظر فتح الباري ١٠/٣٨٢.
(٥) رواه الشيخان. انظر جامع الأصول ٤/٨٠١ الحديث ٢٩٥٩.

رسول الله ﷺ قال: إن رسول الله ﷺ قال: (إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه صورة).

قال بسر: ثم اشتكى زيد فعدناه، فإذا على بابه ستر فيه صور، فقلت لعبيد الله الخولاني ــ ربيب ميمونة زوج النبي ﷺ ــ ألم يخبرنا زيد عن الصور يومَ الأول؟ فقال عبيد الله: ألم تسمعه حين قال: (إلا رقماً في ثوب)[1].

٧ ــ عن عائشة رضي الله عنها قالت: (كان لنا ستر فيه تمثال طائر، وكان الداخل إذا دخل استقبله، فقال رسول الله ﷺ: حولي هذا، فإني كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا)[2].

٨ ــ عن عبد الله بن مسعود رضي الله عنه قال: قال ﷺ: (إن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون)[3].

دراسة النصوص:

وبعد إنعام النظر في هذه النصوص الكريمة، وكلها على درجة عالية من الصحة، كما هو واضح من تخريجها، نستطيع أن نبين الملاحظات الآتية. مسجلين من خلالها الأحكام المستفادة:

١ ــ إن «الصورة» موضوع البحث، هي ما كانت لذي روح من إنسان أو حيوان، وهذا واضح بدلالة:

ــ الحديث الأول: في قوله (تمثال رجل) وقوله (ستر فيه تماثيل).

ــ والحديث الثاني: في قوله (حتى ينفخ فيها الروح).

ــ والحديث الرابع: في قوله (أحيوا ما خلقتم).

---

(١) رواه البخاري في كتاب اللباس باب ٩٢. انظر فتح الباري ١٠/٣٨٩.

(٢) رواه مسلم. انظر جامع الأصول ٤/٨٠٣ الحديث ٢٩٦٢.

(٣) رواه الشيخان والنسائي. انظر جامع الأصول ٤/٨٠٠ الحديث ٢٩٥٧.

أما تصوير غير ذي الروح فليس محل خلاف، وهو مباح بدلالة صريح ما ورد في الحديث الثاني: حيث أرشد ابن عباس الرجل إلى تصوير الشجر وكل شيء ليس فيه روح.

٢ ـ إن الصور المجسمة لذوات الأرواح محرمة ينبغي تغييرها بحيث تذهب هيئتها وتصبح على شكل آخر بدلالة الحديث الأول في قوله: (وأمر برأس التمثال الذي في البيت أن يقطع فيصير كهيئة الشجرة).

وقد نقل صاحب الفتح عن ابن العربي: أن الصور ذات الأجسام ـ المجسمة ـ محرمة بالإجماع إذا كانت لذي روح[١].

ويفهم بوضوح، ومن صريح الحديث الأول أن المجسمات لغير ذوات الأرواح لا مانع منها وهي مباحة الاستعمال والصنع.

٣ ـ إن صور ذوات الأرواح، التي لا ظل لها ـ أي ليست مجسمة ـ لا مانع منها إذا كانت في مكان غير محترم، كثوب أو وسادة، أو بساط يداس عليه، أي ليست معلقة على الجدار كالمناظر التي يقتنيها الناس.. وذلك بدلالة:

* **الحديث الأول:** في قوله: (وأمر بالستر يقطع فيجعل في وسادتين منتبذتين يوطآن).

* **والحديث الثالث:** في قوله: (قالت فجعلناه وسادة أو وسادتين).

قال في فتح الباري: وفي رواية مسلم (فأخذته فجعلته مرفقتين فكان يرتفق بهما في البيت)[٢].

* **والحديث السادس:** في قوله (إلا رقماً في ثوب).

* **والحديث السابع:** في قوله (حولي هذا) إذ لم يأمرهم ﷺ بقطعه.

---

(١) انظر فتح الباري ٣٩١/١٠.

(٢) انظر فتح الباري ٣٨٦/١٠.

٤ ـ إن الأفضل ترك هذه الستور التي فيها صور ـ وإن كان لا مانع منها ـ لأنها تلهي الإنسان وتجذبه إلى الدنيا. وهذا واضح في الحديث السابع.

تلك هي الأحكام المتعلقة باستعمال الصورة، أي الأحكام المتعلقة بالمشاهد أو بالمقتني لها.

ولكن الأحاديث فرقت بين حكم الاستعمال، وبين حكم التصوير ذاته، الذي هو عمل «الفنان». ونوضح ذلك فيما يلي:

٥ ـ إن تصوير ذوات الأرواح، هو تلبس بصفة من صفات الله تعالى، وهي صفة «الخلق» وهي من الصفات التي يحرم الاستشراف لها، مثلها في ذلك مثل صفتي «الكبرياء» و «العظمة»(١).

والمصور حينما يقوم بعمله ربما شعر بقرارة نفسه أنه قام بعمل يشبه عمل الله تعالى وفي هذا ما فيه من أمر العقيدة.

إن الفنان الإيطالي «مايكل انجلو» صرح بهذا الشعور في وقاحة، فهو عندما أتم نحت تمثال موسى، ضربه بمطرقته التي كان ينحته بها وقال: «تكلم يا موسى» أي أنه خلق خلقاً لا ينقصه إلا الكلام حتى يكون مساوياً لخلق الله؟!(٢).

---

(١) جاء في الحديث القدسي الصحيح (الكبرياء ردائي، والعظمة إزاري، فمن نازعني واحداً منهما ألقيته في النار) انظر مختصر المقاصد الحسنة برقم ٧٣٦.

(٢) قال مصطفى فروخ: «كتلة عظيمة من الرخام الناصع يبلغ ارتفاعها أربعة أمتار كانت لوقت قليل قطعة ميتة من الحجر الأصم، مرَّ عليها ازميل هذا العبقري فأخرج منها تمثالاً حياً ينطق عن مشاعر الإنسانية وعن آلامها، ولا غرو إذا اعترت «مايكل انجلو» هزة كبرياء بعد أن شاهد هذا الصخر ماثلاً أمامه ينبض بالحياة ويحتفز للنهوض، فلم يستطع رد جماح نفسه أمام هذا الخلق الجبار فهتف من أعماق نفسه بكلمة ذهبت مثلاً، وصرخ به بعد أن ضربه بالمطرقة التي كانت ترتجف في يده القوية قائلاً: «تكلم يا موسى». كتاب «الفن والحياة». مصطفى فروخ ص ١٨٨.
هذا المعنى هو ما أشارت إليه الأحاديث وجعلته علة من علل التحريم.

وكذلك، ألم تعتبر لوحة «الجوكندا» التي رسمها «دافنشي» مثالاً للجمال الإنساني ومقياساً له.. فأصبح صنع المخلوق مقياساً لصنع الخالق؟!

إن هذا المعنى الذي يقوم في نفس المصور وفي مشاعره، لا يقوم في نفس المشاهد، ولذلك كان حكم المصور غير حكم المشاهد بدلالة:

* الحديث الثاني: في قوله: (حتى ينفخ فيها الروح..).

* والحديث الثالث: في قوله: (الذين يضاهون بخلق الله).

* والحديث الرابع: في قوله: (يقال لهم: أحيوا ما خلقتم).

* والحديث الخامس: في قوله: (ومن أظلم ممن ذهب يخلق خلقاً كخلقي)[1].

وفي ضوء ما سبق نقول: إن القيام بتصوير ذي الروح هو من باب المحرمات.

٦ ـ ذهب بعضهم إلى أن تحريم تصوير ذي الروح معلل بخوف الانتكاس في الجاهلية، والعودة إلى عبادة الأصنام، وليس هناك من الأدلة ما يؤيد هذا الرأي، كما أنه ليس هناك ما يشير إلى هذا المعنى في الأحاديث السابقة أو غيرها مما ورد بشأن التصوير. الأمر الذي يجعل منه رأياً بلا دليل. أما ما أثبتته النصوص فهو مضاهاة خلق الله.

آراء الفقهاء:

كثرت آراء الفقهاء في حكم التصوير، ولعل السبب في ذلك أن بعضهم كان يعتمد نصاً من النصوص، ثم يحاول إخضاع النصوص الأخرى لما فهمه من ذلك النص.

---

(١) جاء في تتمة هذا الحديث (فليخلقوا ذرة، أو ليخلقوا حبة، أو ليخلقوا شعيرة) ومعناه ـ والله أعلم ـ إنهم يتطاولون لخلق ما فيه روح، وهم غير قادرين على خلق الأشياء الصغيرة من عالم النبات أو الجماد. كالذرة والحبة والشعيرة.

وقد لخص لنا ابن العربي ذلك بقوله:

«حاصل ما في اتخاذ الصور:

أنها إن كانت ذات أجسام، حرم بالإجماع.

وإن كانت رقماً، فأربعة أقوال:

١ ـ يجوز مطلقاً اعتماداً على ظاهر قوله في الحديث (إلا رقماً في ثوب).

٢ ـ المنع مطلقاً، حتى الرقم،

٣ ـ إن كانت الصورة باقية الهيئة قائمة الشكل حرم، وإن قطعت الرأس أو تفرقت الأجزاء جاز. قال: وهذا هو الأصح.

٤ ـ إن كان مما يمتهن جاز، وإن كان معلقاً لم يجز»[1].

ولسنا في صدد مناقشة هذه الآراء فبعضها راجع إلى ما سبق ذكره في دراسة الأحاديث.

ولعل خير كلام وجدته في هذا الباب، هو ما قاله الإمام النووي في شرح مسلم: قال:

«قال أصحابنا وغيرهم من العلماء: تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم، وهو من الكبائر لأنه متوعد عليه بهذا الوعيد المذكور في الأحاديث، وسواء صنعه بما يمتهن أو بغيره، فصنعته حرام بكل حال، لأن فيه مضاهاة لخلق الله تعالى، وسواء ما كان في ثوب أو بساط أو درهم أو دينار أو فلس أو إناء أو حائط أو غيرها.

وأما تصوير صورة الشجر ورحال الإبل وغير ذلك مما ليس فيه صورة حيوان فليس بحرام.

هذا حكم نفس التصوير.

---

(١) فتح الباري ٣٩١/١٠.

وأما اتخاذ المصوَّر، فيه صورة حيوان، فإن كان معلقاً على حائط، أو ثوباً ملبوساً أوعمامة ونحو ذلك مما لا يعد ممتهناً فهو حرام، وإن كان في بساط يداس ومخدة ووسادة ونحوها مما يمتهن فليس بحرام.

لا فرق في هذا كله بين ما له ظل وما لا ظل له.

هذا تلخيص مذهبنا في المسألة، وبمعناه قال جماهير العلماء من الصحابة والتابعين ومن بعدهم، وهو مذهب مالك والثوري وأبي حنيفة وغيرهم»[1].

وهو كلام في غاية الوضوح فرق فيه بين حكم التصوير، وبين حكم اتخاذ الصورة. وما قاله هو خلاصة للنصوص السابقة وجمع بينها. إلا أنه لم يفرق بين المجسم والرقم، علماً بأنه نقل الإجماع على منع ما كان له ظل فقال: «وأجمعوا على منع ما كان له ظل ووجوب تغييره.

قال القاضي: إلا ما ورد في اللعب بالبنات لصغار البنات والرخصة في ذلك»[2].

وقد نقلنا الإجماع على ذلك من قبل.

الخلاصـــة:

نستطيع أن نلخص الموضوع بالنقاط التالية:

● تحريم القيام بتصوير ذي الروح ـ رقماً أو تجسيماً ـ إذا كانت الصورة متكاملة، على هيئتها، غير مقطعة أو مجزأة.

● تحريم اتخاذ صور ذوات الأرواح إذا كانت في مكان محترم، وإباحة ذلك إذا كانت ممتهنة.

● تحريم اتخاذ المجسمات الحيوانية[3].

---

(١) شرح النووي على مسلم ١٤/٨١ باب اللباس.

(٢) المصدر السابق ١٤/٨٢.

(٣) نقل محمد علي أبو ريان فتوى عن الشيخ محمد عبده يبيح فيها ذلك كله. ومما جاء فيها (وبالجملة يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل

٤

وفي ختام هذا الفصل لا بد لنا من إيضاح قضية يستشهد بها بعض الكتاب على إباحة التصوير، وخلاصتها، أن النبي ﷺ حينما دخل الكعبة يوم الفتح أمر بهدم الأصنام ومحو الصور جميعها ما عدا صورة عيسى والعذراء[1].

وهؤلاء ينقلون الخبر دون عزوه إلى مصدر.

وقد ورد هذا الخبر في كتاب (أخبار مكة) للأزرقي، وخلاصته عنده: أنه ﷺ أمر بطمس كل الصور في الكعبة، ووضع كفيه على صورة عيسى ابن مريم وأمه، وقال امحوا جميع الصور إلا ما تحت يدي[2]..

وقد علق المحقق على ذلك بقوله: هذه الزيادة المدرجة (أي وضع يده على الصورة والأمر بعدم محوها) لم تأت في طريق من طرق حديث إخراج الصور والتماثيل من الكعبة الذي رواه أصحاب السنن ومفادها متروك وباطل من وجوه..» ثم أخذ يعدد تلك الوجوه. وخلاصتها البرهان على أن تلك الزيادة لا أصل لها.

وهذا كاف في الجواب على هذا الخبر المكذوب. ومع ذلك فقد ناقش الأستاذ محمد المجذوب هذا الخبر. وبين تناقض الأزرقي في هذه القضية، فقد أورد الخبر المذكور وذكر بعده الحديث الصحيح عن جابر بمحو جميع الصور دون استثناء وكذلك حديث الحسن.

ثم قال: «لا بد أولاً من التذكير بقيمة كتاب الأزرقي (أخبار مكة) فهو

وسائل العلم. بعد التحقق أنه لا خطر منه على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل) فلسفة الجمال ص ٢٣٤.

وهذا الكلام غير علمي فشرع الله لا يقوم على ظنون الأفراد.. وفيه مغالطة إذ الرسم كوسيلة تعليم لا يمنعه الإسلام. كما هو معلوم.

(١) ومنهم د. محمد علي أبو ريان في كتابه (فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة) ص ٢٣٧.

(٢) كتاب (أخبار مكة) لمحمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقي. تحقيق: رشدي الصالح ملحس. ط ٣. ص ١٦٥ مطابع دار الثقافة. مكة المكرمة.

(كان صغير الحجم ثم زيد عليه علاوات كثيرة وضم إليه مواد عديدة أدت إلى اتساعه) ــ انظر المقدمة ــ[1] ولا يستغرب أن يكون خبر استثناء الصورتين من هذه الإضافات».

«ثم هناك احتمال آخر أشار إليه الزرقاني على المواهب وهو أن هاتين الصورتين لعلهما كانتا مرسومتين بضرب من الدهان يتعذر زواله فبقيت منهما بقية.. وكلا الاحتمالين معقول ومقبول.

على أن الخبر الذي يظل بادي البطلان هو الزعم بأن رسول الله ﷺ قد استبقى الصورتين عمداً.. لأنه لا معنى لاستثنائهما، بعد أن ثبت إتلافه ﷺ ــ أو طمسه ــ لصورتي إبراهيم وإسماعيل..»[2].

وبهذا يتبين فساد هذا الخبر من حيث الشكل لعدم ثبوته ولمعارضته الصحيح من الأحاديث. وكذلك فساده من حيث المضمون لتعارضه مع موقفه ﷺ من هذا الأمر.

* * *

---

(١) يقصد مقدمة كتاب أخبار مكة للطبعة الماجدية بمكة المكرمة.

(٢) كتاب (مشكلات الجيل في ضوء الإسلام). محمد المجذوب ط ٣ ١٣٩٩ ص ١٩٣.

الفصل الثالث

التصوير الإسلامي فن متميز

رأينا في الفصل السابق موقف الإسلام من فن التصوير، وبخاصة ما يتعلق بالمصور «الفنان». وقد يسأل بعضهم ــ بعد ذلك ــ فيقول: هل هناك فن تصوير إسلامي؟

إن الإسلام لم يمنع التصوير، ولكنه وجهه الوجهة التي تتناسب مع العقيدة التي جاء بها، والمفاهيم التي قررها. وما كان الإسلام ليلغي وسيلة مهمة من وسائل إنتاج الجمال، وقد رأينا اهتمامه بالجمال وحرصه عليه[1]، ولكنه كما جعل «الجمال» ينساب من خلال منهجه ووفق معطياته، كذلك أراد للتصوير أن يكون ــ وفقاً للمنهج ــ الوسيلة الخيرة للهدف الخير، ولم يتركه على علاته حتى لا يكون نشازاً في بنيان الحضارة الإسلامية.

وفي هذا الفصل نحاول بيان الخطوط العريضة التي قام عليها هذا الفن في ظل الإسلام.

ظاهرتان أساسيتان:

إن معظم الدارسين والباحثين في الفن الإسلامي عامة وفن التصوير الإسلامي خاصة يؤكدون وجود ظاهرتين تطبعان هذا الفن بطابعهما وذلك على امتداد الرقعة الإسلامية وفي كل العصور، وهما:

---

(١) سبقت الإشارة إلى ذلك عند بحث خصائص الفن الإسلامي. وانظر تفصيل ذلك في كتابنا (الظاهرة الجمالية في الإسلام).

- ظاهرة اختفاء العناصر الشخصية (أي تصوير الأشخاص).
- ظاهرة انعدام تقليد الطبيعة ومحاكاتها.

* **الظاهرة الأولى:**

لم يختلف الدارسون الغربيون في تقرير هذه الظاهرة، وذلك لشدة وضوحها، ولكنهم اختلفوا في تعليلها وتفسيرها.

فقد عزاها بعضهم إلى طبيعة الدين الإسلامي، الذي لم يترك في نفس المسلم مكاناً للفن على الإطلاق!!

وعزاها بعضهم الآخر إلى طبيعة الفن الإسلامي باعتباره «فناً زخرفياً» ـ والفن الزخرفي في نظرهم فن بلا موضوع ـ ودور الأشخاص فيه قليل.

وذهب فريق ثالث إلى أن السبب في ذلك يرجع إلى نقص جوهري في روح العرب.. الذين كان حظهم من الذكاء محدوداً في الرسم[1]...

وذهب...

إن هذه التعليلات جميعها يجانبها الصواب، وترجع في منشئها إلى جهل في فهم روح الفن الإسلامي ومنطلقاته، يضاف إلى ذلك أن عالِم الجمال الغربي ينطلق من مسلمات لديه يعتبرها هي المقياس الذي يقيس به، هذه المسلمات هي «الفن الغربي» الذي يرجع في أصوله إلى المنطلقات الإغريقية والتي تقوم أساساً على رسم الأشخاص والعناية بدقائق ملامحهم.

وحين ذهب هؤلاء إلى تطبيق معطيات الفن الإسلامي على قواعدهم الجمالية، أصابتهم الدهشة.. لعدم إمكانية هذه المطابقة.. فذهبوا يكيلون التهم للدين الذي يدين به هؤلاء الفنانون تارة، ويكيلون تهماً أخرى إلى جنسهم تارة ثانية.

---

(١) انظر في الرأيين الأولين: إسماعيل فاروقي في موضوعه: التوحيد والفن. مجلة المسلم المعاصر عدد ٢٣ عام ١٤٠٠هـ.

وفي الرأي الثالث فون شاك في كتابه (الفن العربي في اسبانيا وصقلية) ص ١٢.

وكان عليهم أن يراجعوا حسابهم في تفهم هذا الفن وأن ينقبوا عن معايير جديدة تتلاءم معه.

وينبغي ألا يغيب عنا أمر آخر أدى بهم إلى هذه الأحكام الجائرة، وهو تحاملهم الواضح على هذا الدين.

* الظاهرة الثانية:

وهي البعد عن محاكاة الطبيعة وتقليدها. وهي مسلمة أخرى وظاهرة واضحة في فن التصوير الإسلامي.

ولإيضاح هذه الظاهرة نقول: إن الفنان المسلم عزف نهائياً عن النقل عن الطبيعة، واتجه إلى التصميم الهندسي في الطبيعة التي اختارها للتصوير. وهو اتجاه مغاير تماماً للطبيعة، وإن لم يكن مضاداً لها.

ويكون «ذلك بتناول هذه الشجرة أو الزهرة المرسومة بطريقة مؤسلبة تخالف طبيعتها، وبتكرارها بصورة لا نهائية».

«إن هذه الطريقة تعني توخي عدم التباين بين أفراد النوع الواحد، ولا تساير التطور المألوف في المملكة النباتية من الجذع إلى الفروع إلى الأطراف الدقيقة للأوراق. فالجذع والفرع يرسمان بنفس النسبة من حيث العرض أو السمك، نفس البناء ونفس الشكل خلال اللوحة كلها، بالإضافة إلى أن عدم مراعاة التباين ساعد أيضاً على إلغاء التطور، فكل الأوراق أو الأزهار في لوحة ما واحدة ومتماثلة تماماً، على أن الخطوة النهائية للقضاء على الطبيعة تماماً كانت في التكرار، فبتكرار الأعناق والأوراق والأزهار مرات ومرات، وبجعلها جميعاً يتلو بعضها البعض بطريقة متماثلة لا نهائية يستحيل وجودها في الطبيعة الحية، تنتفي أي فكرة عن الطبيعة في ذلك العمل الفني.

وحينما يكون التكرار خاضعاً للتماثل الهندسي ــ ولهذا يكون انتشاره في جميع الاتجاهات على درجة واحدة من التساوي المنطقي ــ فإن العمل الفني في جوهره يصبح مجالاً غير محدود للرؤية. وإنما المصادفة فقط أو الضرورة (لا التطور أو الاستخلاص) هي التي تدفع الفنان إلى إنهاء لوحته عند نهاية معينة تبدو في الحقيقة تعسفية، حيث أصبح العائق عن استمرارها هو الحدود

المادية للصحيفة أو الحائط أو اللوحة»[1].

وقد أطلق «هارتز فيلد» على هذه الظاهرة اسم «مناقضة الطبيعة» وذهب يحقر من شأن الفن الإسلامي، هو ومن كان على شاكلته ممن يدينون للطبيعة بالولاء.

على أن الهجوم هنا لم يكن في عنف الهجوم على الظاهرة الأولى. ذلك أن رفض محاكاة الطبيعة مذهب له أنصاره في العالم الغربي، وإن اختلفت المنطلقات الإسلامية عن منطلقاته.

مرجع الظاهرتين:

إننا لدى أدنى تأمل في الظاهرتين، ومن خلال مفهوم إسلامي، نستطيع أن نضع يدنا على الباعث عليهما، وهو باعث واحد.

إنه التزام الفنان المسلم بالبعد عن مضاهاة خلق الله تعالى، الأمر الذي ورد النهي عنه واضحاً وصريحاً في الأحاديث الشريفة.. والإنسان والطبيعة.. كلها خلق لله تعالى.

ومن هنا نجد أن الفنان المسلم، قد فهم من الأحاديث ما فهمه الفقهاء، وأنه كان ملتزماً إلى حد بعيد، حتى إنه تجاوز الرخصة أو الفتوى التي أفتاها ابن عباس بتصوير الشجر.. وظل ملتزماً بالنص في عدم مضاهاة خلق الله سواء أكان ذلك في تصوير الإنسان أم في تصوير الشجرة.

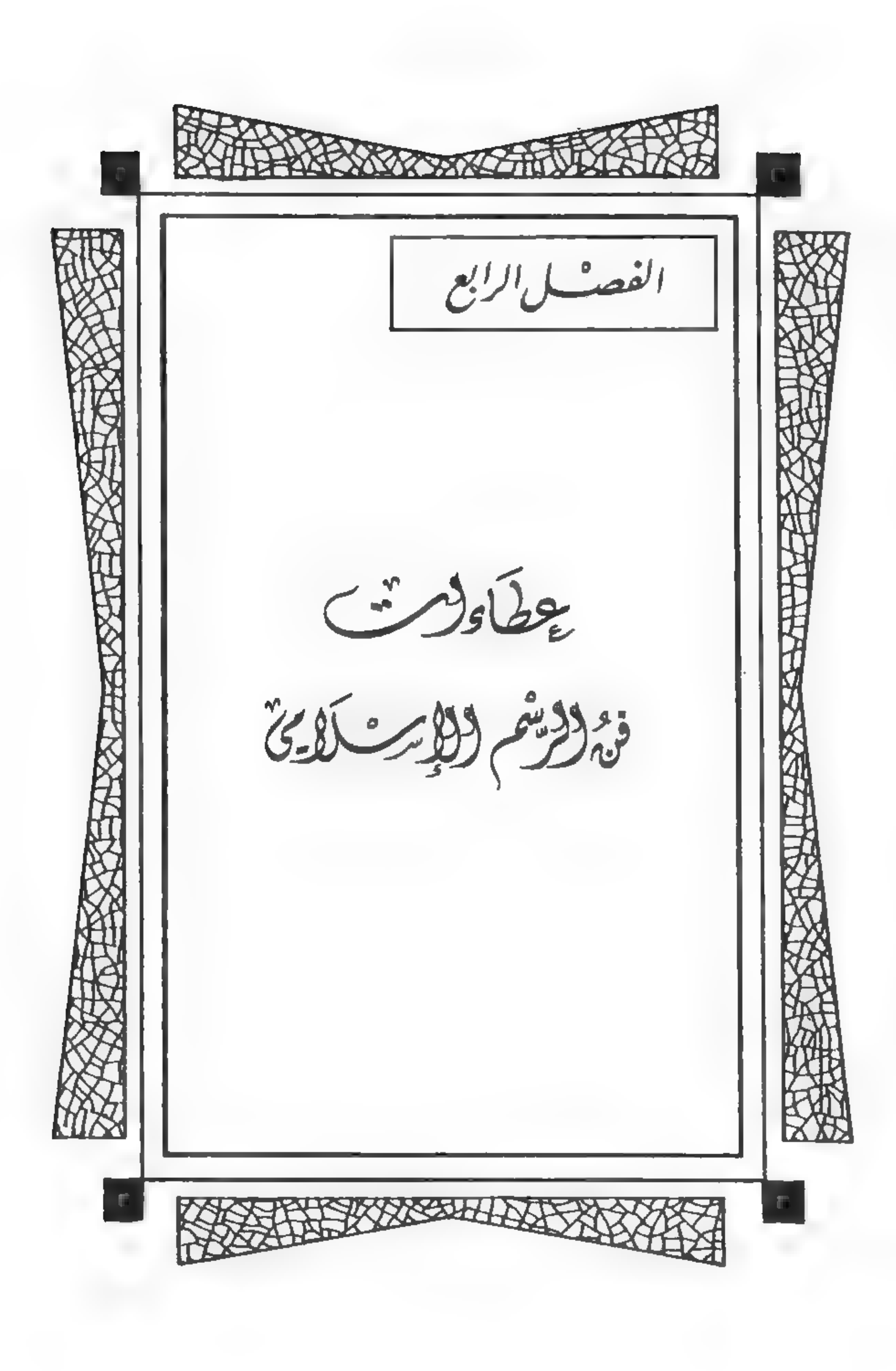
وبهذا كان فن التصوير الإسلامي نابعاً من المنهج الإسلامي، متوافقاً مع أحكامه منساباً من خلال تصوراته.

وقد أدى به هذا المنهج إلى ارتياد آفاق جديدة ظلت وقفاً عليه فكان الالتزام مصدر عطاء لا باعث شح وجفاف، كما يحلو لبعضهم أن يصوره.

* * *

---

(١) إسماعيل فاروقي. «الفن والتوحيد» موضوع نشر في مجلة المسلم المعاصر العدد ٢٥ عام ١٤٠١.



الفصل الرابع

عطاءات فن الرسم الإسلامي

اتجه الفنان المسلم إلى عوالم جديدة بعيدة عن رسم الأشخاص، وبعيدة أيضاً عن محاكاة الطبيعة، وهنا ظهرت عبقريته، وتجلى إبداعه، وعمل خياله، فأوجد تلك المجالات الجديدة، بعد أن أعمل فيها حسَّه المرهف وذوقه الأصيل.

وكان من جملة هذه العطاءات: فن الزخرفة، وفن الكتابة (الخط).

ونحن نتناول الحديث عن ذلك:

١
فن الزخرفة

قلنا إن وظيفة الفن هي صنع الجمال، و«الزخرفة» واحدة من الوسائل المهمة التي تصنع الجمال، وهذا ما يوضح لنا السِرَّ في تبوئها مكان الصدارة بين الفنون الإسلامية الأخرى، فهي العمل الخالص الذي لا يقصد به إلا صنع الجمال، وهنا يلتقي شكل العمل الفني بمضمونه ليكونا وحدة متماسكة لصنع الجمال ظاهراً وباطناً، الأمر الذي لا نكاد نجده في أي نوع آخر من الفنون[1].

---

(١) الشكل والمضمون ركنان أساسيان في كل بناء فني. ولكنهما يتحدان في فن الزخرفة ـ وكذا في الموسيقى عند من يعدها من الفنون ـ بينما لا نجد ذلك في الفنون الأخرى ففي فن الكلمة ـ على سبيل المثال ـ يظل للشكل كيانه وكذلك للموضوع كيانه وقد يكون الشكل متناسباً مع المضمون وقد يكون غير ذلك.. سلباً أو إيجاباً.

وقد عرف المسلمون بهذا الفن من بين الفنون جميعها، حتى قيل إن الفن الإسلامي فن زخرفي. ذلك أنه لا يكاد يخلو أثر إسلامي من زخرفة أو نقش ـ مهما كان شأنه ـ بدءاً من الخاتم الذي تحلى به اليد... وانتهاء بالبناء الضخم الواسع الذي يجمع الآلاف من الناس.

وإنما اتجه الفنان المسلم إلى هذا الفن لأنه وجد فيه بغيته من حيث البعد عن دائرة الحظر في المنهج الإسلامي. فهو بعيد عن التشخيص بطبيعته، واستطاع الفنان المسلم بخياله الخصب أن يحقق الأمر الآخر وهو البعد عن محاكاة الطبيعة، وبهذا كان هذا الفن ملائماً للمواصفات التي يحددها المنهج الإسلامي.

وتعد العناصر «النباتية» وكذا العناصر «الهندسية» مقومات أساسية في بناء هذا الفن تتعاون مع بعضها تارة، وتنفرد كل منها على حدة تارة أخرى. وعلى هذا: فهناك نوعان من الزخرفة:

ـ الزخرفة النباتية.
ـ الزخرفة الهندسية.

الزخرفة النباتية:

تقوم الزخرفة النباتية أو ما يسمى «فن التوريق»[1] على زخارف مشكلة من أوراق النبات المختلفة والزهور المنوعة، وقد أبرزت بأساليب متعددة من إفراد ومزاوجة وتقابل وتعانق.. وفي كثير من الأحيان تكون الوحدة في هذه

---

(١) قال الدكتور عبد المجيد وافي: لفظة «توريق»، واحدة من العبارات الإصطلاحية التي تداولها المشتغلون بفنون الإسلام.. وهي لا تعني استعمال الورق في صناعة أو صياغة بعض هذه المصنوعات الفنية أو تلك، أو إحاطتها بالأوراق، وإنما تعني عنصراً معيناً، من عناصر التشغيل والزخرفة والتشكيل النباتي انتشر استعماله في شغل مساحات أو أجزاء من العمائر وأدوات الحياة اليومية في العصور الإسلامية المتتابعة [مجلة الفصل عدد ٤٢ ص ١١٣].

الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة.. ومتناظرة.. تتكرر بصورة منتظمة.

وقد تأمل الفنان المسلم ونظر في الطبيعة.. فتعلم واعتبر، ولكنه بإعمال خياله استطاع أن يبتعد بفنه عن تقليدها، فجاءت هذه التوريقات عملاً هندسياً مؤسلباً، أميت فيه العنصر الحي وساد فيه مبدأ التجريد.

وقد انتشر استعمال هذه الزخارف في المجالات المختلفة، في تزيين الجدران والقباب، وفي التحف المختلفة نحاسية وزجاجية وخزفية، وفي تزيين صفحات الكتب.. وتجليدها...

«وقد تكون ــ هذه الزخرفة ــ ثنائية الاتجاه، كما هو الغالب في الزخرفة التي نراها على الحيطان والأبواب والسقوف والسجاد والأثاث، وكذلك في صفحات الكتب وأغلفتها، وقد تكون ثلاثية الاتجاه كما ترى في الأعمدة أو العقود، وفي المقرنصات في أعالي البوابات أو جدران القباب»(١).

وقد عرفت زخارف التوريق في فنون ما قبل الإسلام بأشكال مختلفة، ولكنها ــ بشهادة غير المسلمين من دارسي الفنون ومؤرخيها ــ قد اتخذت بعد انتشارها بين فنون المسلمين سمتاً آخر، أساسه التنويع والتتابع، والتحوير، خلال انتشار الدعوة الإسلامية(٢).

إن الفنان المسلم لم يبتكر وحدات زخرفية جديدة، بل استعمل ما وجده بين يديه من وحدات في الفنون السابقة على الإسلام، إلا أنه رتب هذه الوحدات ترتيباً غير مسبوق، ولاءم بينها بطريقة مبتكرة، ونسق بين أجزائها تنسيقاً جعلها تبدو كأنها شيء جديد اخترع لأول مرة، وما هي في حقيقتها كذلك. لقد جمع الفنان المسلم هذه الوحدات الموروثة معاً، ثم صهرها في

---

(١) الدكتور إسماعيل فاروقي رحمه الله [مجلة المسلم المعاصر. العدد ٢٥].

(٢) الدكتور عبد المجيد وافي. مقال عن زخارف التوريق [مجلة الفيصل. العدد ٤٢ ص ١١٤].

بوتقته، ومزجها بفلسفته وسلط عليها أشعة عبقريته وخياله، فخرجت من بين يديه شيئاً جديداً مميزاً[1]. وبذلك استحقت شرف الانتماء وحملت اسم الإسلام بعد أن غذيت بلبانه وشبت في مجتمعه.

الزخرفة الهندسية:

برع المسلمون في استعمال الخطوط الهندسية، وصياغتها في أشكال فنية رائعة، فظهرت المضلعات المختلفة، والأشكال النجمية، والدوائر المتداخلة..

وقد زينت هذه الزخرفة المباني، كما وشحت التحف الخشبية، والنحاسية ودخلت في صناعة الأبواب وزخرفة السقوف.

ولئن كانت هذه الزخارف دليلاً على موهبة فنية عظيمة، فهي أيضاً دليل على علم متقدم بالهندسة العملية.

والزخرفة الهندسية ذات أهمية خاصة في الفن الإسلامي، ولعل أهميتها تلك كانت نتيجة لما أشرنا إليه في الزخرفة النباتية، من حيث مطابقتها للمواصفات التي يقبلها المنهج الإسلامي.

وهذا ما يفسر لنا ذلك الأثر الكبير الذي تفرضه على كل الفن الإسلامي إذ أصبح الأسلوب الهندسي[2] واحداً من الأساليب التي طبعت الزخرفة النباتية ـ نفسها ـ بأسلوبها، فكثيراً ما جاءت هذه الزخرفة بإخراج هندسي عجيب. بل إن الكتابة نفسها ـ وهي الفن الإسلامي الآخر ـ كثيراً ما تفنن في إخراجها الفنان المسلم فجاءت في قوالب هندسية متنوعة الأشكال.

---

(١) الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق. الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه ص ١٨٠ [عن مجلة نافلة الزيت. عدد رجب ١٤٠٣ ص ٣٠].

(٢) قال أبو صالح الألفي: يجب أن نفرق بين الزخارف الهندسية التي تعتمد على الأشكال الهندسية، وبين الأسلوب الهندسي في التعبير الفني، إذ المقصود في المعنى الثاني: إنتاج صور للظواهر هندسية الإخراج. [الفن الإسلامي ص ١١٥. أبو صالح الألفي. ط دار المعارف ط ٣].

لقد استطاعت الهندسة أن تفرض سيادتها ـ في الفن الإسلامي ـ وذلك بغلبتها على شبق الأشكال، كما يقول «جارودي»[1].

ولا يفوتنا هنا أن نذكر ما كان للفرجار من دور في تقدم هذه الزخرفة وسيادتها، فقد كان للدائرة دور كبير في هذا العطاء غير المحدود من الأشكال، يؤكد هذا ويوسع مساحته ملء بعض المساحات وترك غيرها فارغة.

وقد استطاع المسلمون استخراج أشكال هندسية متنوعة من الدائرة، منها المسدس والمثمن والمعشر. وبالتالي المثلث والمربع والمخمس، ومن تداخل هذه الأشكال مع بعضها وملء بعض المساحات وترك بعضها فارغاً نحصل على ما لا حصر له من تلك الزخرفات البديعة التي تستوقف العين لتنتقل بها رويداً رويداً من الجزء إلى الكل ومن كل جزئي إلى كل أكبر...

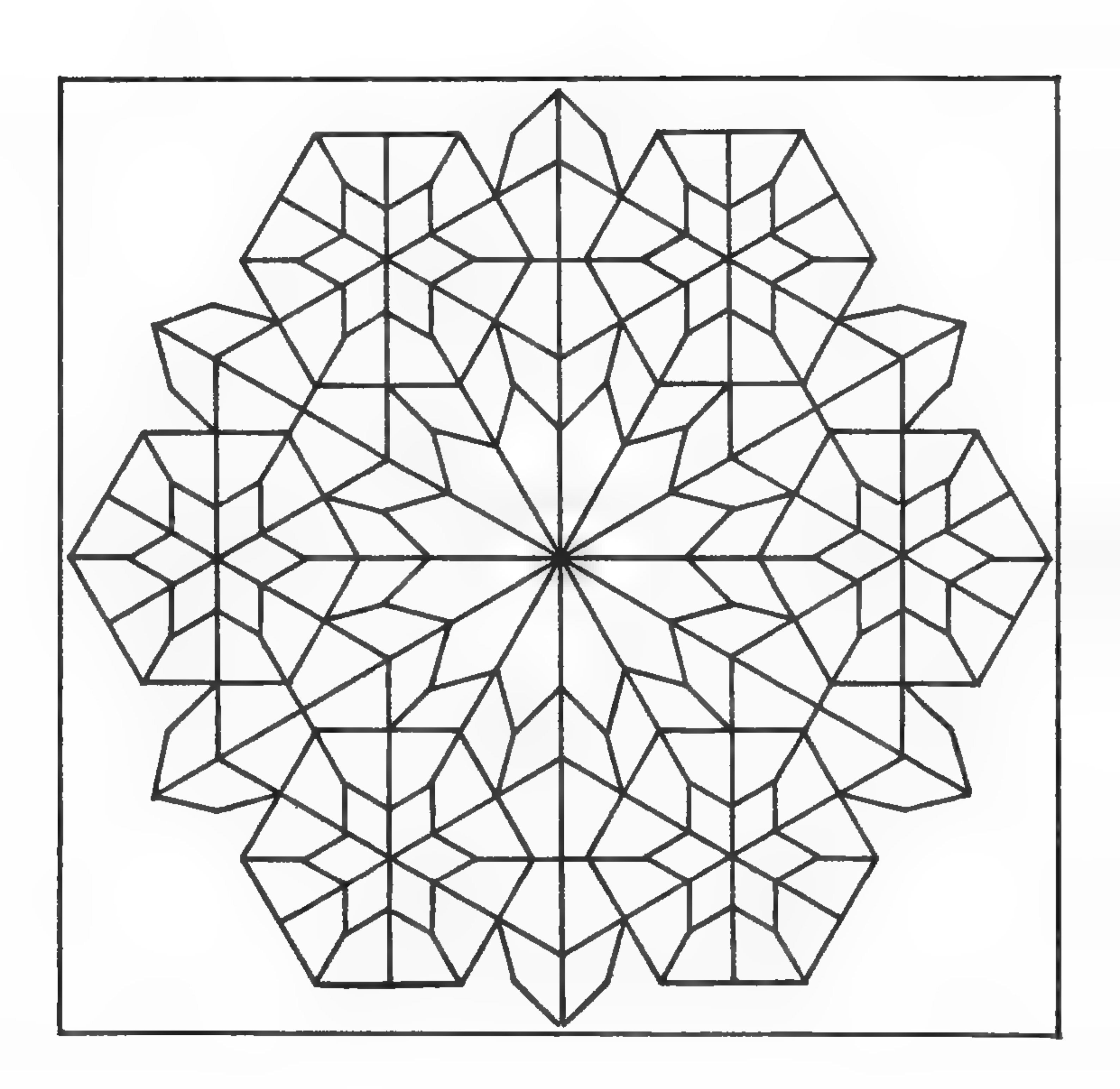
ولقد كان «هنري فوسيّون» دقيق التعبير عميق الملاحظة حينما قال: «ما أخال شيئاً يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية، فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير قائم على الحساب الدقيق قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد، مفترقة مرة ومجتمعة مرات، وكأن هناك روحاً هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل، يتوقف على ما يصوّب عليه المرء نظره ويتأمله منها، وجميعها تخفى وتكشف في آن واحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود»[2].

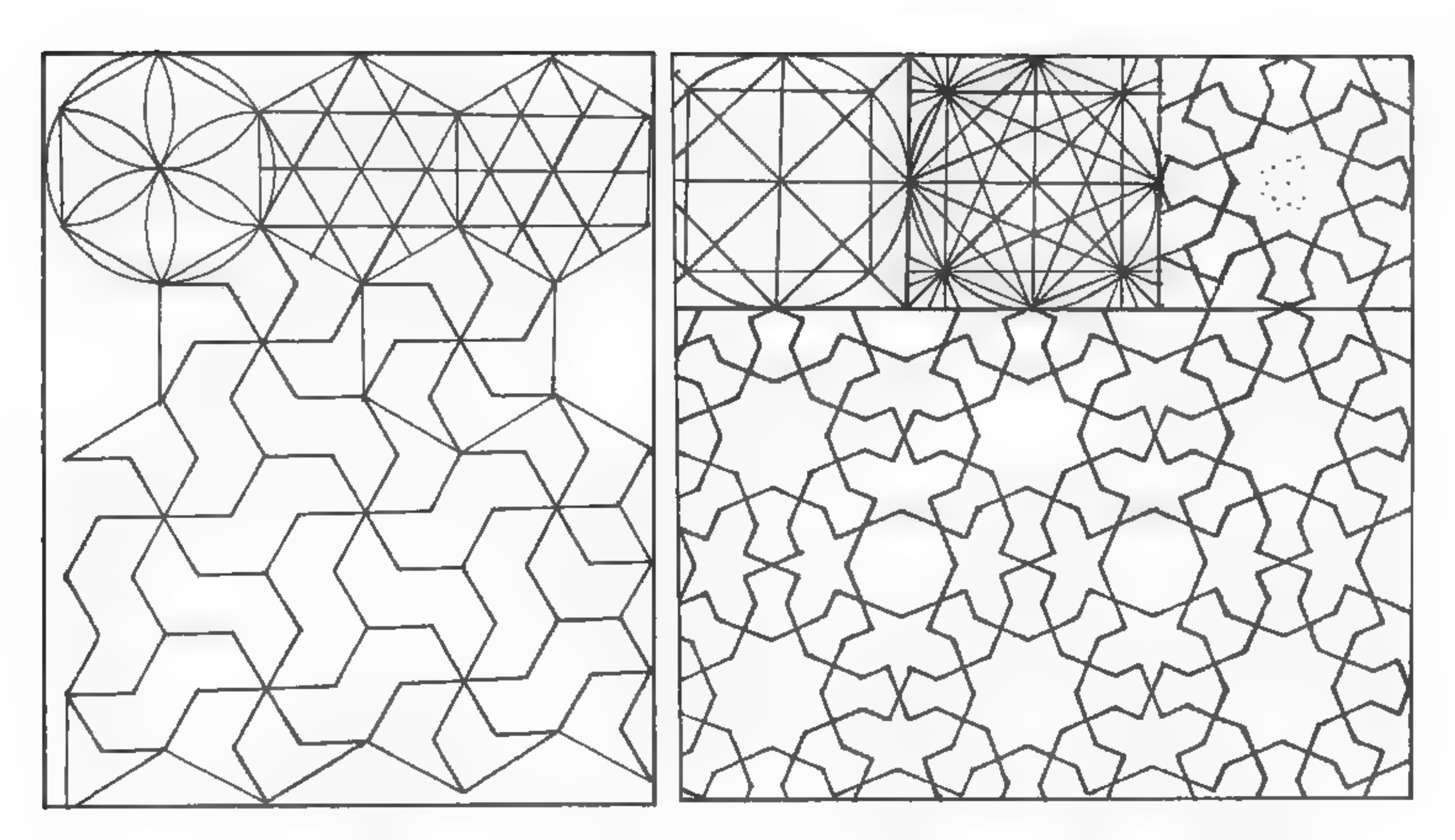
ولعل الرسوم التوضيحية التالية تبين مدى فاعلية الدائرة والأشكال الهندسية المنبثقة عنها، في تطور تلك الزخرفة وتوليد الجديد منها باستمرار.

---

(١) قال روجيه جارودي: «ونحن ننتهي إلى سيادة الهندسة التي تنزع إلى التغلب على شبق الأشكال. [في سبيل حوار الحضارات. جارودي ص ١٧٤].

(٢) القيم الجمالية في العمارة الإسلامية. د. ثروت عكاشة. دار المعارف بمصر ص ٣٩.

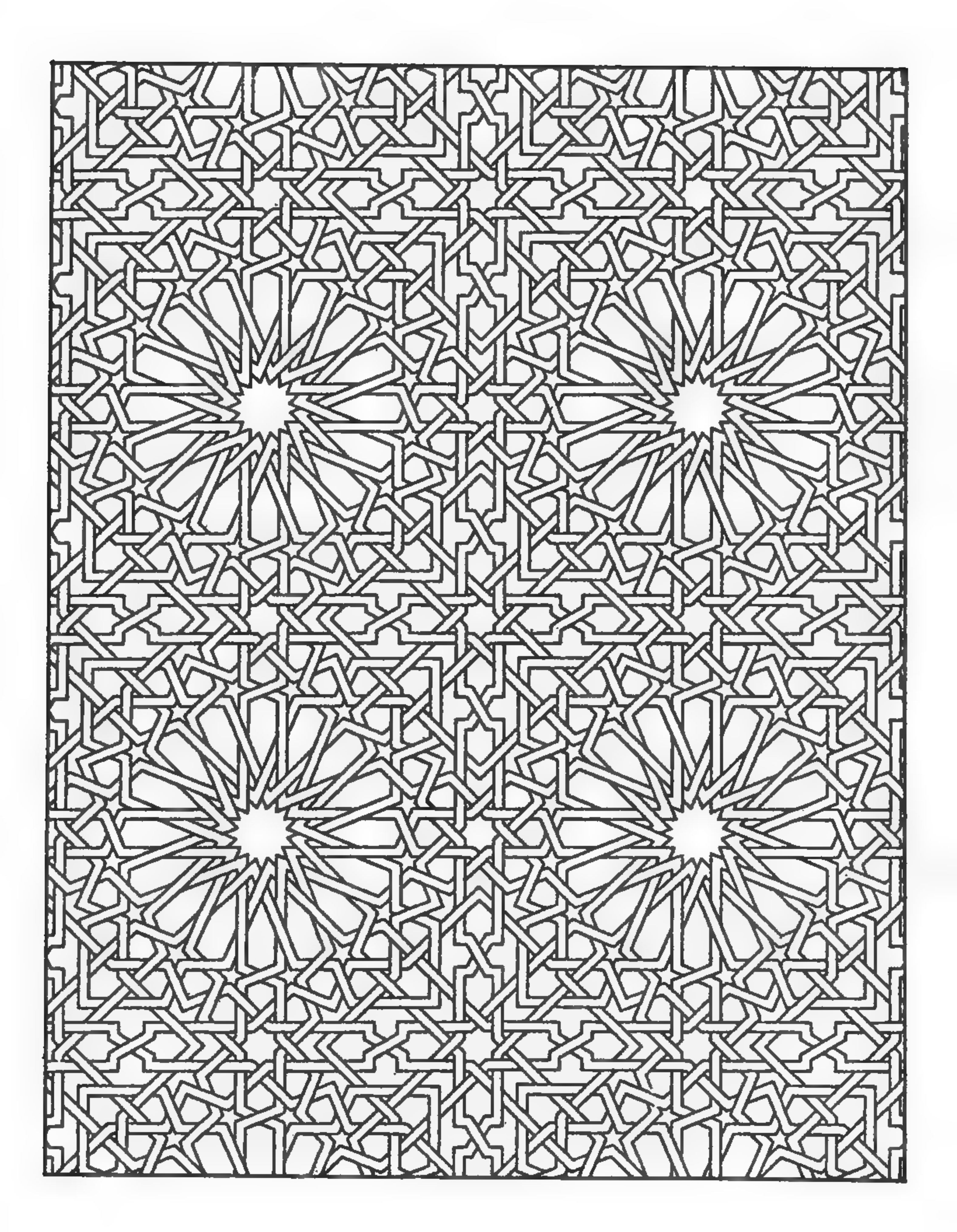




الشكل الثماني والنجمة الثمانية والتكوينات المنبثقة عنها

الشكل السداسي والنجمة السداسية والتكوينات المنبثقة عنها

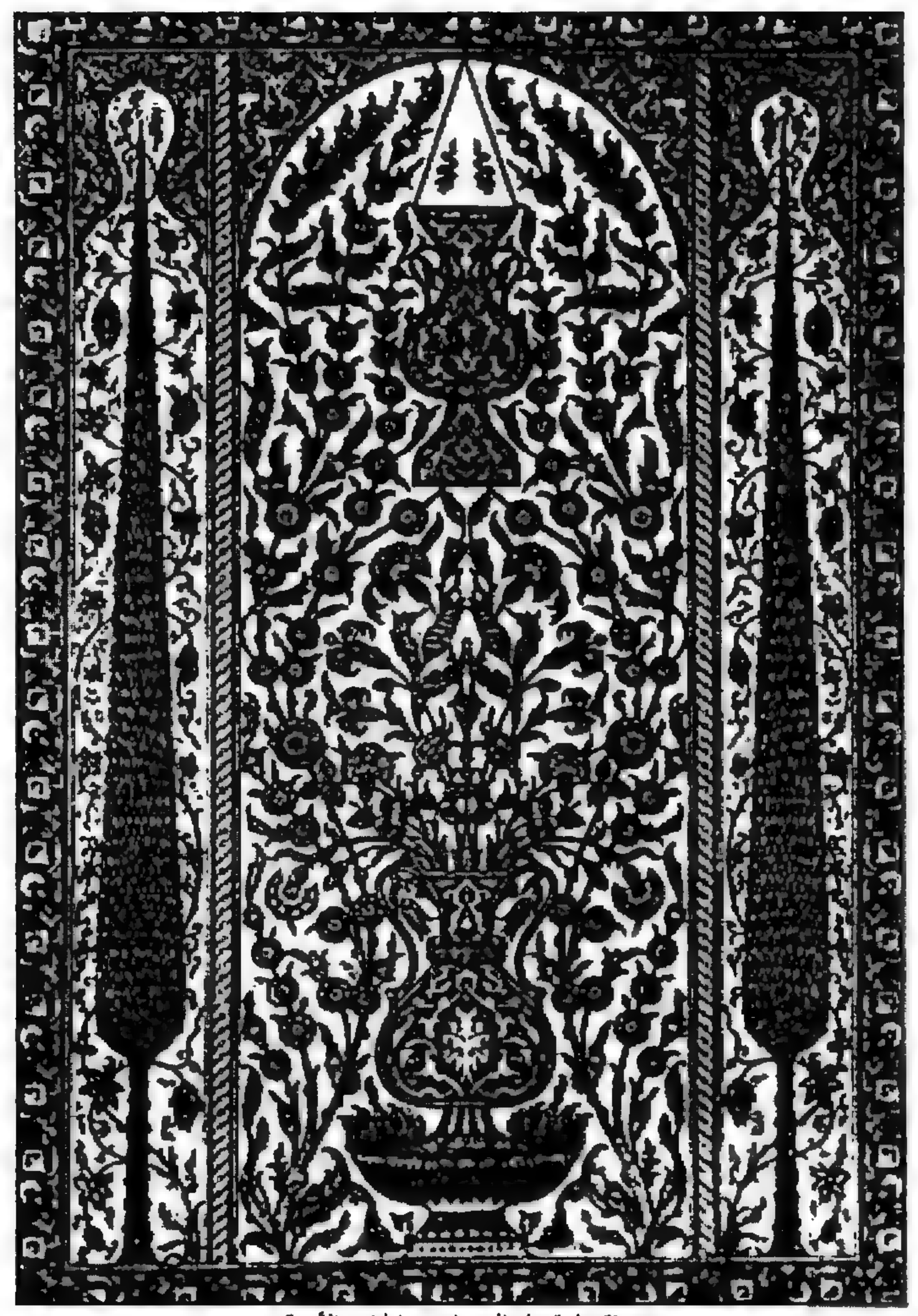
كلاهما عن كتاب «جمالية الفن العربي»



نماذج من الزخرفة النباتية

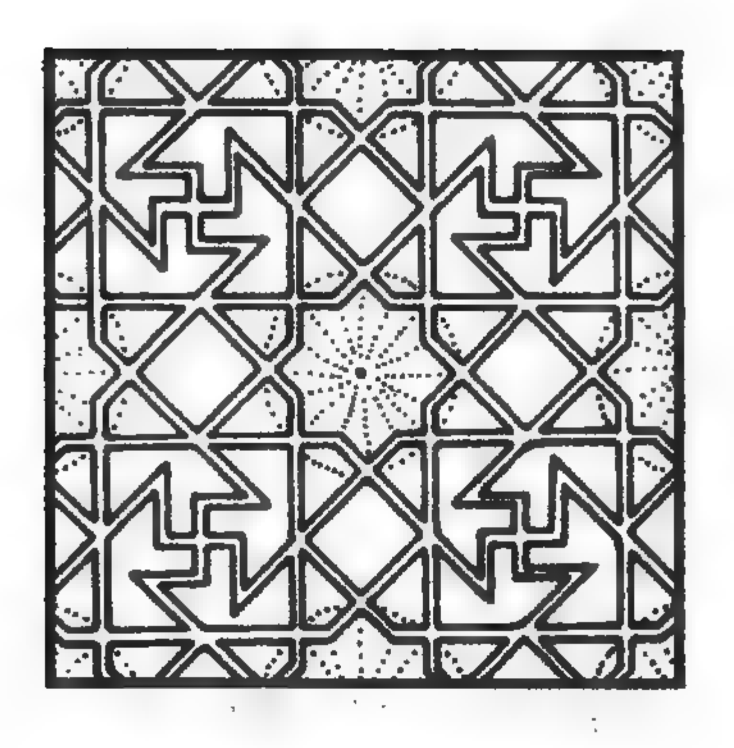


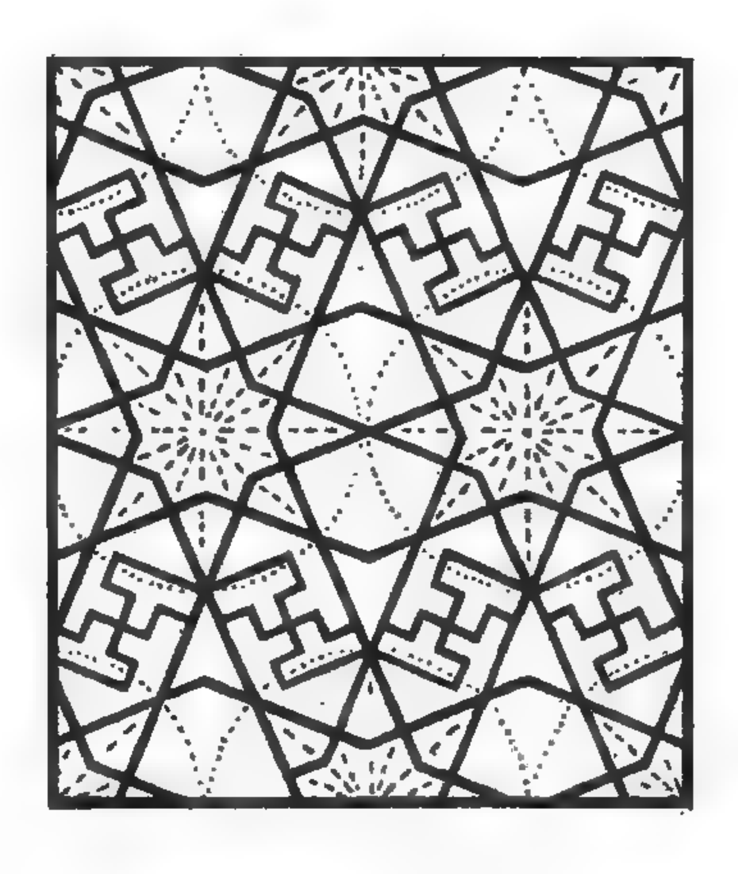
زخرفة نباتية على القيشاني: (الجامع الأزرق)

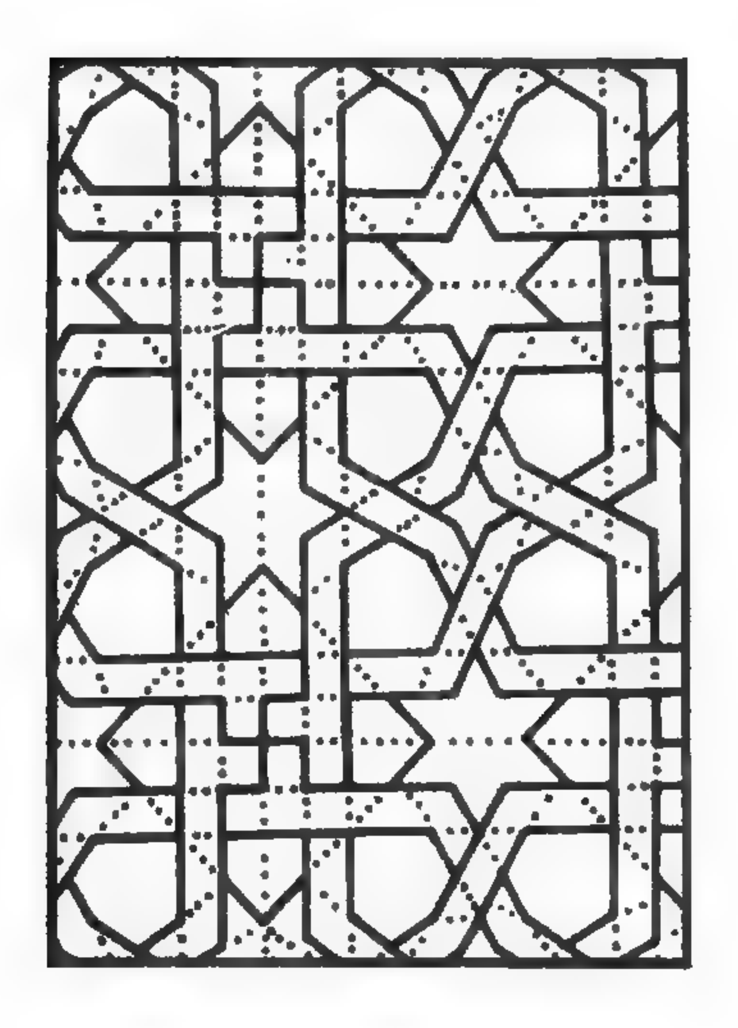


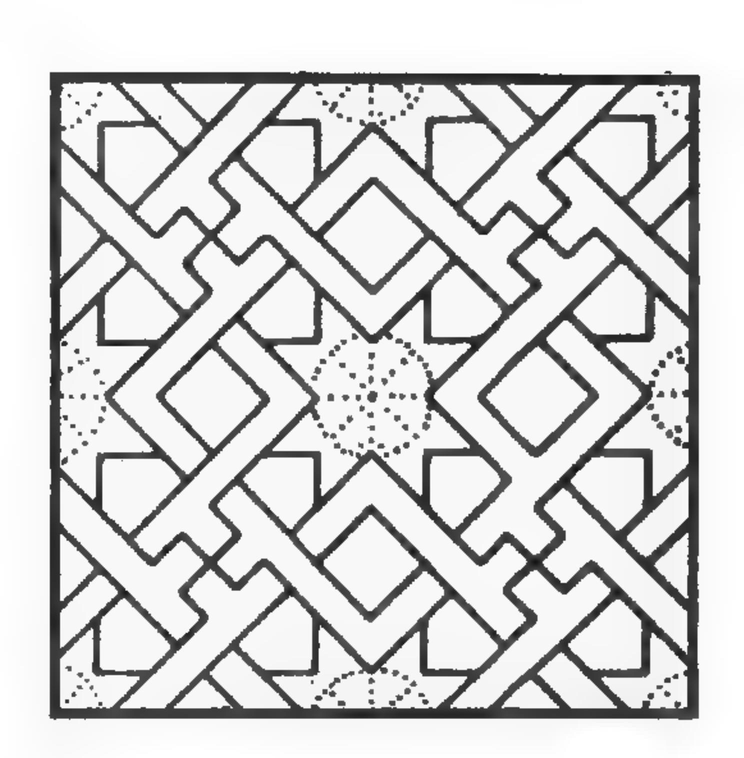
زخرفة نباتية على القيشاني: (الجامع الأزرق)

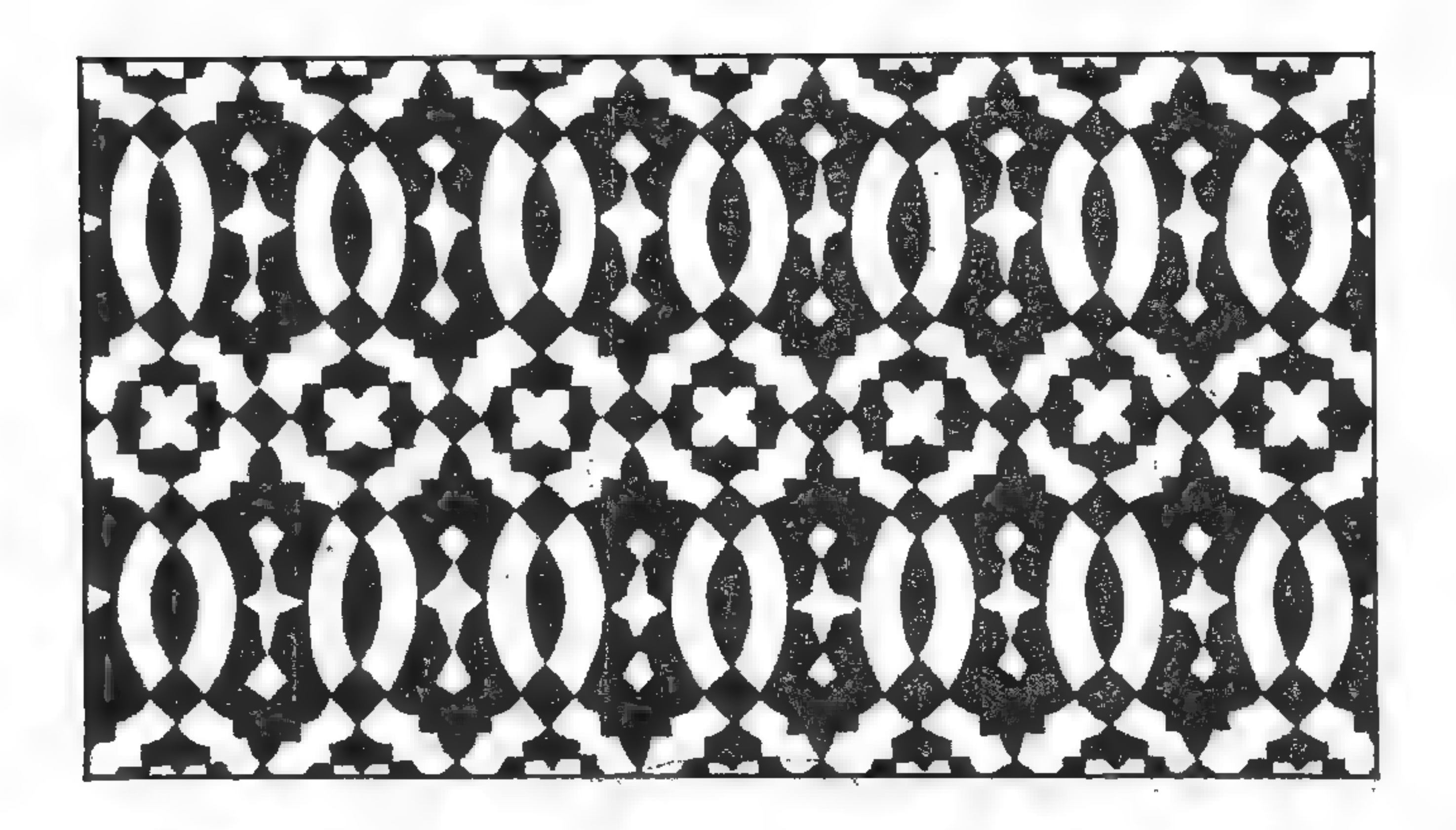
نماذج من الزخرفة الهندسية

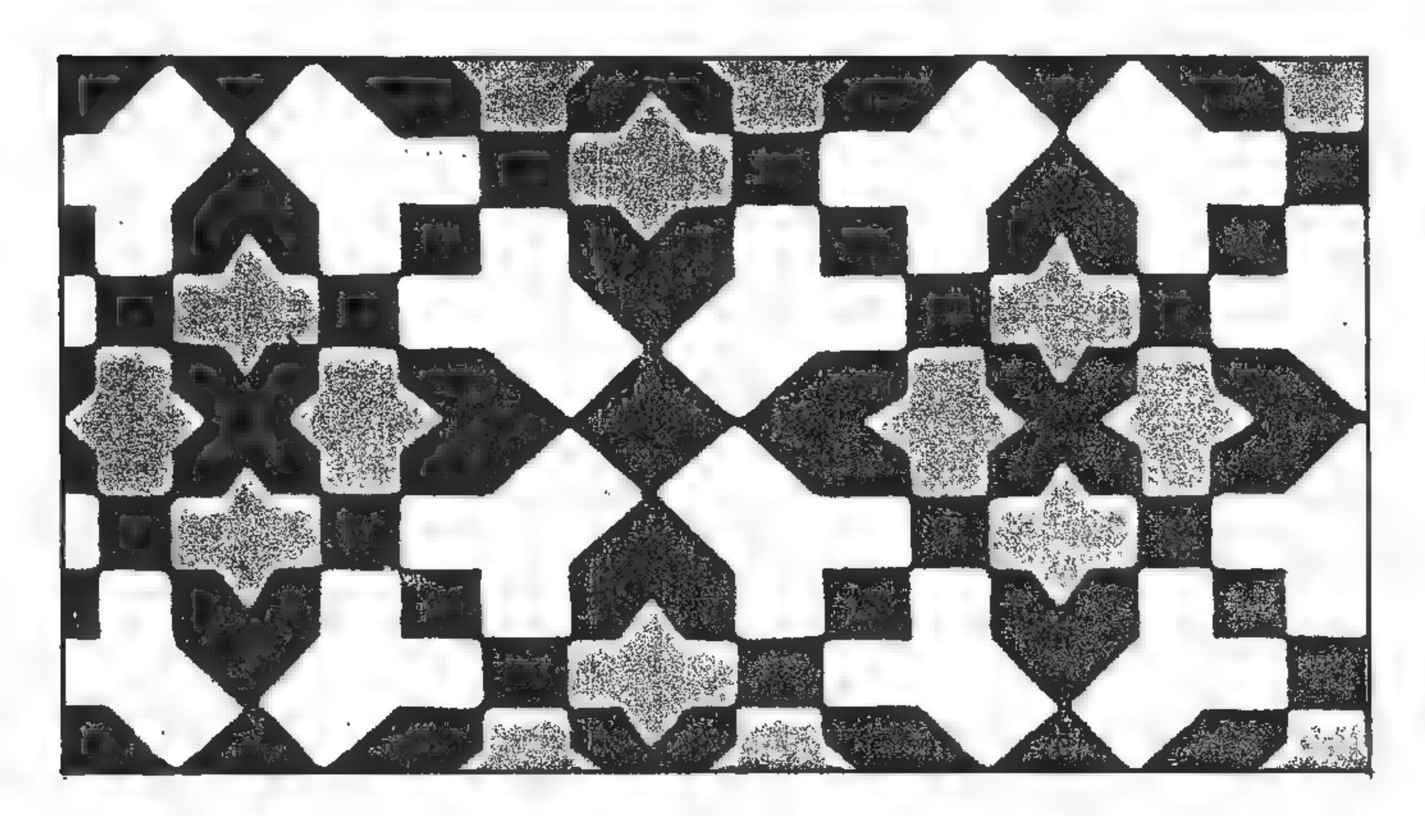


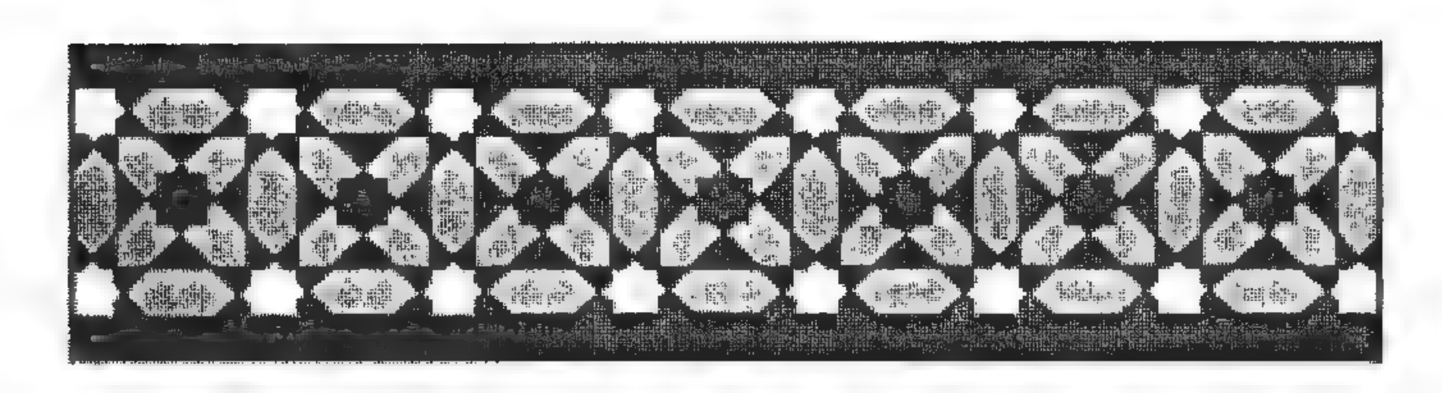


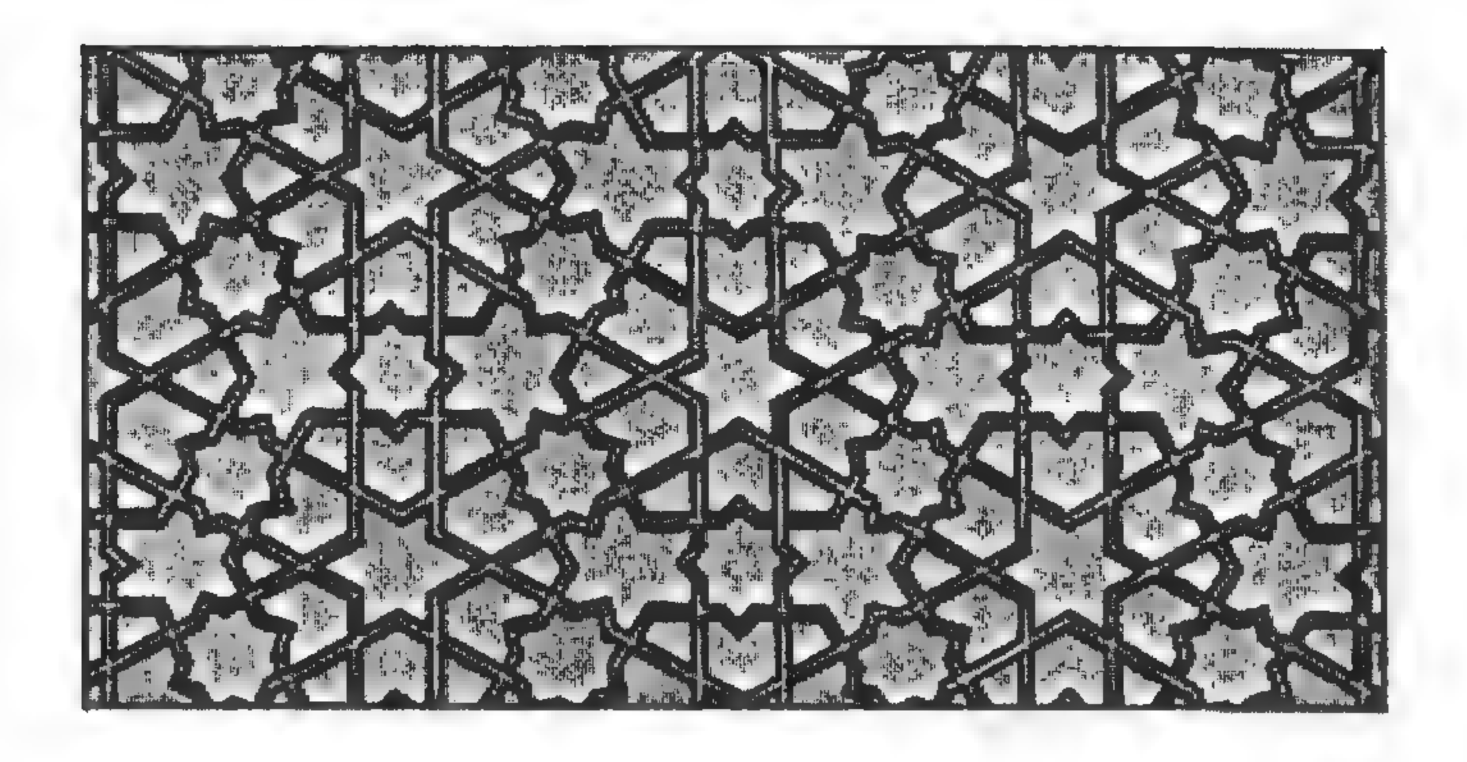


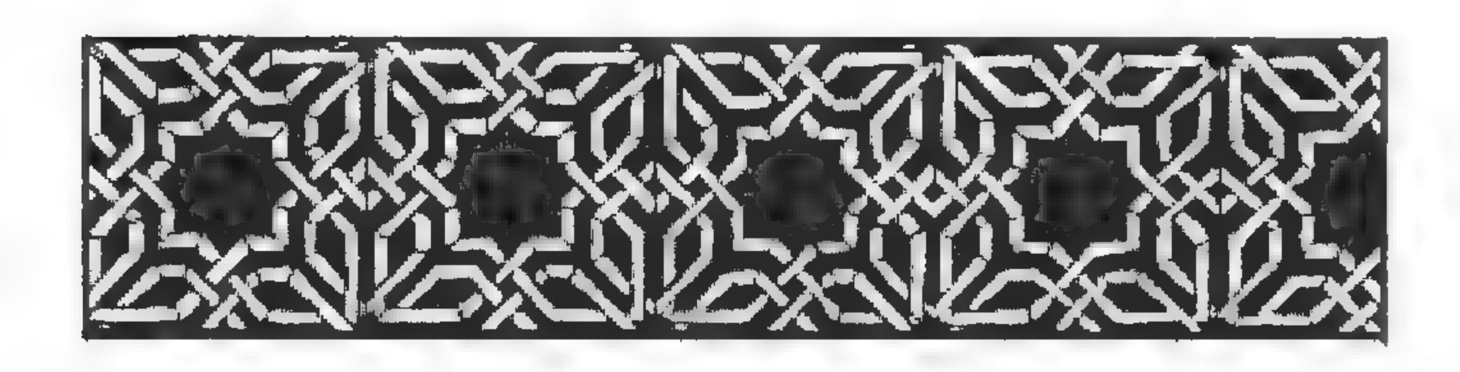


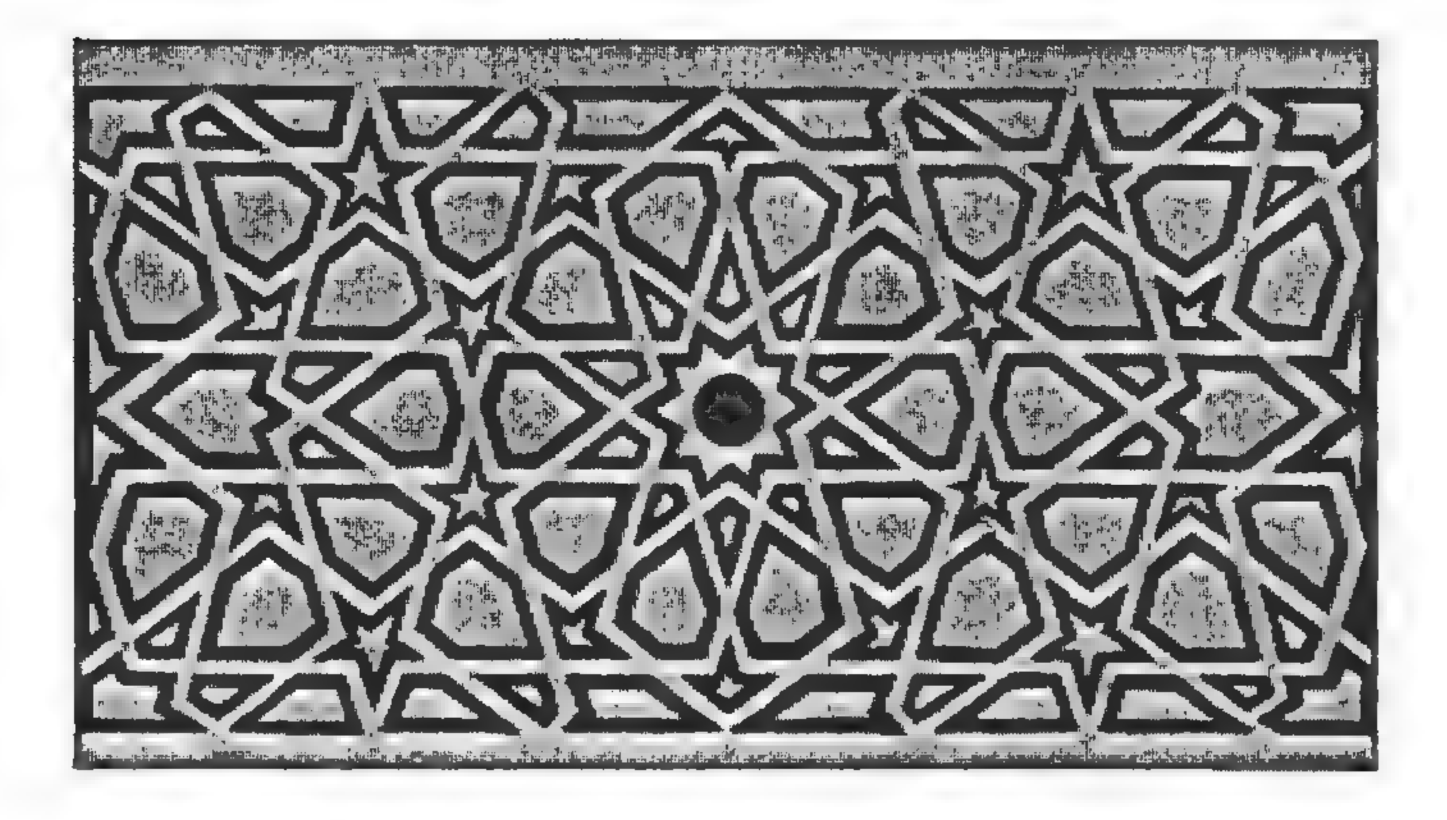


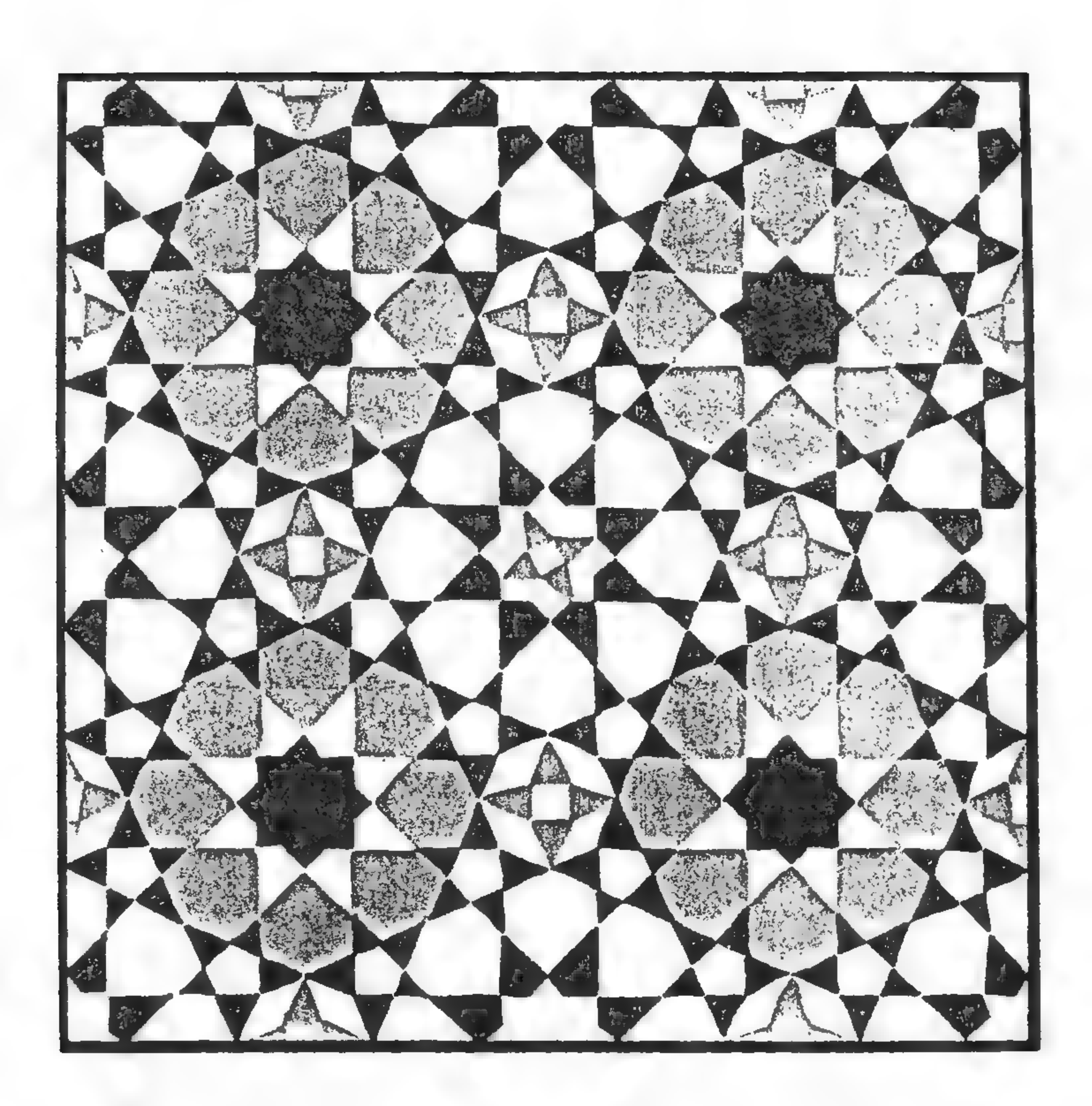




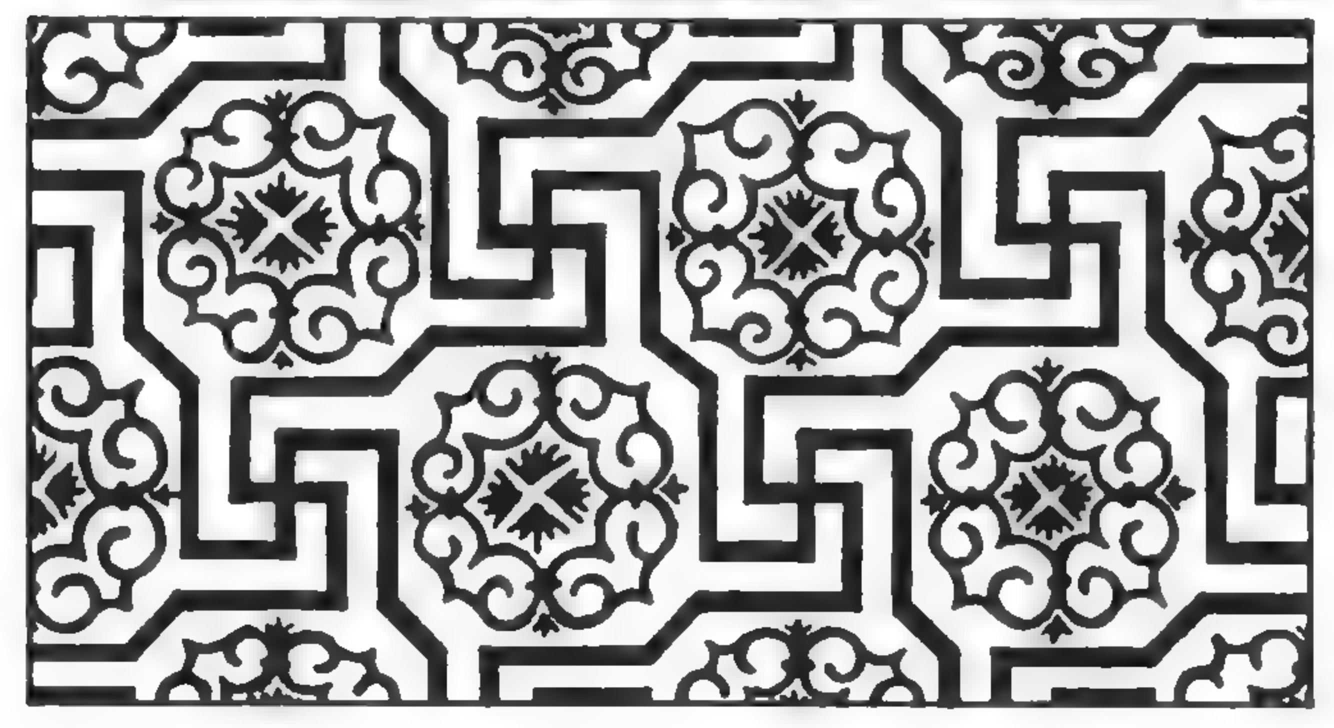








نماذج من الزخرفة الهندسية النباتية المشتركة







نموذج زخارف نباتية من مسجد الأمير سيف الدين صغرتمش المملوكي،
يعود لسنة ٧٥٧هـ من القاهرة

خصائص فن الزخرفة :

إن فن الزخرفة الإسلامي ـ بقسميه: النباتي والهندسي ـ ذو خصائص متميزة، منحه إياها الفنان المسلم، فكان بهذا فناً إسلامياً خالصاً، ونجمل بعض هذه الخصائص بما يلي:

١ ـ إنه فن إسلامي :

صحيح أن فن الزخرفة قديم، ولكن المسلمين طوروه، وحوروه، وأدخلوا إليه كل جديد.. وساروا به أشواطاً بعيدة حتى بات فناً إسلامياً باعتراف جميع الدارسين لهذا الفن، وقد أطلق عليه الدارسون الغربيون مصطلح «الأرابيسك»[1] تأكيداً لهذا المعنى وتخصيصاً له.

---

(١) جاء في كتاب (مصطلحات في الفن والتربية الفنية) لمؤلفه عبد الغني البنوي الشال. وقد نشرته جامعة الملك سعود عام ١٤٠٤ ما يلي:

«أرابيسك (توريقات): أطلق مؤرخو الفن الأوروبيون هذا المصطلح على نوع من الزخارف الإسلامية ذات الفروع النباتية والتوريقات الزهرية، والكتابات والتحويرات الحيوانية الهندسية. وهي مقتبسة من كلمة أسبانية (توريكوس) مستعملة حتى الآن للدلالة على الزخارف الإسلامية».

ويقول الدكتور فاروقي: هو عبارة عن رسم يتألف من وحدات أو أشكال ترتبط ببعضها البعض وتتشابك بطريقة تجعل المشاهد يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر وآخر.. وهو فن قائم بذاته يتميز عن أي لون آخر من ألوان الفن، وهو ماثل في الأذهان دائماً في كل البلاد الإسلامية، ويشكل الصفة الرئيسية أو العنصر الأصيل في كل الفنون الإسلامية. [مجلة المسلم المعاصر عدد ٢٥].

ويقول الألفي: هي الزخارف المكونة من فروع نباتية وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتابعة، وتبدو، بسبب شدة بعدها عن الطبيعة كأنها رسوم هندسية [الفن الإسلامي. أبو صالح الألفي ص ١١٢].

يفهم مما سبق أن هذا المصطلح خاص بفن التوريقات ولكن الكثيرين ممن كتبوا في الفن أطلقوه على القسمين معاً. حتى إن صاحب كتاب «مصطلحات» المذكور حينما أوضح معنى المصطلح بالرسوم كان بينها لوحة هندسية.

ولعل السبب في هذا الإطلاق، أن الفنان المسلم مزج مزجاً عجيباً بين التوريقات وبين الزخرفة الهندسية، بل والخط الكتابي فوصل إلى الذروة في هذا الاتجاه.

٢ ـ الحركــة:

من ميزات هذا الفن أنه يُلزم عين المشاهد بالحركة، أو بالحركة والتوقف ثم الحركة، فهو فن يأخذ بيد المشاهد ويتجول به في جميع ردهات اللوحة.. أو المساحة المزخرفة.

ومن المعلوم أن «الحركة» من مميزات الفن الإسلامي بشكل عام، لأنها ـ في الأصل ـ خاصة من خواص المشهد القرآني[١].

يقول الدكتور فاروقي: إن وجود الحركة في الفن الإسلامي، سواء في الزخرفة أو في النقش، مسألة لا مجال للشك فيها.. إنها الحركة من الوحدة الصغيرة إلى التصميم أو الشكل، ومن الشكل إلى أشكال أخرى تشكل في مجموعها مجالاً متصلاً للرؤية...

فالمشاهد يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر وآخر في جميع الاتجاهات حتى يرى الرسم كله من أقصاه إلى أقصاه. وإن الشكل أو الوحدة يعتبر في الحقيقة مستقلاً وقائماً بذاته.. وفي هذا تكمن إيقاعاته الفنية... وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق، يجبر ـ المشاهد ـ على الحركة والتوقف معاً، وبقدر ما تتعوق الحركة بالخطوط الدائرية والمنكسرة، تصبح الحاجة ماسة إلى بذل مجهود أكبر لمتابعة القطعة الفنية[٢]...

ومن المعروف أن فن الزخرفة يقوم على الخط، الذي يعتبر من أهم العناصر التشكيلية القادرة على التعبير عن الحركة. ويوضح لنا «الألفي» ذلك فيقول:

«إذا تتبعنا وظيفة الخط في الفن الإسلامي.. نجد أنه يلعب دوراً أساسياً

---

(١) من خواص المشهد القرآني «الحركة» وقد تعلم الفنان المسلم ذلك وكان هذا الفن ميداناً لتطبيق تلك المعلومات [انظر الفصل الرابع من الباب الأول من كتاب (ميادين الجمال) للمؤلف، فصل: من خواص المشهد القرآني].

(٢) مجلة المسلم المعاصر [عدد ٢٥] ص ١٥٤ ـ ١٥٥.

وبخاصة في العناصر الزخرفية.. ونجد في منتجات الفن الإسلامي نمطين من أنماط الخط:

الأول: الخط المنحني الطياش، الذي يدور هنا وهناك متجولاً في حرية وانطلاق في حدود المساحة المخصصة للزخرفة، وهو لا يخرج عليها، ولكنه يعطي إحساساً بالمطلق والاستمرار إلى ما لا نهاية، يقف أحياناً وقفة قصيرة عند انتفاخه ولكنه لا يلبث أن يستمر، يشب أحياناً فوق الخطوط، أو يمر تحتها أو يتجاور معها، فيه صفة السعي الدائب والانطلاق.

وهناك نوع آخر من الخطوط وهو الخط الهندسي، الذي تكون وظيفته تحديد مساحات تتكون منها حشوات، تتجه نحو الدقة والصغر كلما ازدهر الفن.. ويغلب أن تشكل هذه الحشوات أشكالاً نجمية أو أشكالاً مضلعة ذات زوايا، أو دوائر.. وهذه الخطوط.. تعطي إحساساً بالحركة الصارمة ذات العزم الأكيد، ذلك لأنها تقود النظر إلى داخل المساحة حيث الأرابيسك الدوار»[1].

والملاحظ أن الخط الطياش يتيح لك متابعته بسرعة، ويكاد بعض الأحيان من جراء سرعته يغيب عن نظرك، بينما يسير بك الخط الهندسي على مهل وبأناة.

إنها «الحركة» مقتبسة من المشهد القرآني.

٣ ـ الاتساع (الامتداد):

كانت الخاصة الثانية للمشهد القرآني هي «الاتساع»[2] وقد استطاع الفنان المسلم أن يحقق في إنتاجه الزخرفي هذه الخاصة، بعد أن تمثلها في فكره فانسابت على يده فإذا بريشته تنقلنا من المرئي إلى اللامرئي ومن المشاهد إلى المتخيل.

إن فن الزخرفة الإسلامي، يدفع بصرك ـ وأنت أمام لوحة من لوحاته ـ إلى متابعة خطوطه في كل الاتجاهات، فإذا ما انتهت اللوحة بحدودها المكانية

---

(١) أبو صالح الألفي. الفن الإسلامي ص ١٠١ ـ ١٠٢.

(٢) انظر التعليق (١) في الصفحة السابقة.

المحصورة وجدت نفسك مدفوعاً لمتابعة المشهد عبر خيالك، ذلك أن حدود اللوحة لم تستطع كفكفة المشهد وحصره، وإنما كانت تلك الحدود نهاية لا إرادية لا بد منها، الأمر الذي جعل من اللوحة وحدة مشاهدة ذات لون غامق ضمن تصميم لا حدود له متخيل ذو لون فاتح، ينساح الفكر معه، في اتساع لا محدود.

«فالأساس الجوهري لهذا الفن يكمن في استمرار الرؤية لدى من يشاهده.. في أن يصبح خياله قادراً على تصور الاستمرار. في أن يتجه ذهنه في حركة دائمة سعياً وراء ما لا نهاية له»(١).

إنه الفن الذي يتجه في الفراغ إلى ما لا نهاية... ﴿ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله﴾(٢).

٤ ــ ملء الفراغ:

عمل الفنان المسلم في فنه الزخرفي على تغطية جميع السطوح، حتى كاد يقضي على الفراغ قضاء تاماً، وقد سلك إلى ذلك أكثر من سبيل، فهو يستمر تارة في ملء الفراغ بزخرفته على السطح منتقلاً من الصغير إلى الأصغر، وتارة يعمد إلى الخلفية فيملؤها بخطوطه.. فينتج عن ذلك تباين في مستوى السطح، أو تباين بين الضوء والظل.. فيكون من ذلك التأثير الجمالي الرائع.

إن هذا الاتجاه في الفن الزخرفي، جعل دارسيه يتفقون على أن الفنان المسلم كان يحب البعد عن الفراغ، والعمل على تغطيته عند وجوده. وقد عبروا عن ذلك بـ (كراهية الفراغ) أو (الفزع من الفراغ).

وقد وجدت بعض التعليلات لهذا المسلك:

فمن ذلك ما ذهب إليه الدكتور عفيف بهنسي حيث قال: «نرى

---

(١) الدكتور إسماعيل فاروقي. [مجلة المسلم المعاصر. العدد ٢٥].
(٢) سورة البقرة. الآية ١١٥.

الزخارف ذات مستوى واحد وتكسو السطح كله كأنما هناك خشية من استقرار الشر في الفراغ، وهو اعتقاد قديم استمر سائداً في الفن الإسلامي»[1].

وهو تعليل غريب!! فقد جاء الإسلام ليقضي على جميع الأساطير والخرافات وليلغي الطيرة ويقضي على التشاؤم.. فكيف استمر الفنان على إظهار هذه المعاني في فنه؟!. إننا نجزم بأن هذا التعليل يجانبه الصواب.

وذهب الألفي إلى تعليل آخر فقال: «وفي رأيي أن ما كتبه الباحثون في الفن الإسلامي عن تغطية جميع السطوح بالزخارف فزعاً من الفراغ، إنما مرده في الحقيقة، الرغبة في إذابة مادة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف الغنية التي تغطيها.

والرغبة في إذابة مادة الجسم وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفة، اتجاه تستهدفه النظرة الصوفية التي تميز فنون الشرق.. ولذلك استعمل الفنان المسلم الزخارف الدقيقة للوصول إلى هذه القيمة الفنية الصوفية»[2].

---

(١) الفن العربي الإسلامي. د. عفيف بهنسي ص ٢٠ ط ١ ١٤٠٣هـ ومن الغريب أن الدكتور بهنسي نفسه لم يقبل بهذا التعليل في كتاب صدر له قبل ذلك في سلسلة (عالم المعرفة) بعنوان (جمالية الفن العربي)، وإنما علل مسألة ملء الفراغ بقوله:
«إن الأشعة البصرية الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متجهة إلى الأشياء وقد صورها المصور بحسب كونها موجودة بفعل الله، هذه الأشعة تتجه إلى جميع الأشياء وعلى اختلاف وجودها في عمق الوجود، ولذلك فإنها تصطدم بعدد لا حد له من الأشياء التي يلتقطها الفنان وينقلها إلى عمله، ومهما توسع الفنان في التقاطها، فهو عاجز ولا شك عن إكمال واجبه بالتقاطها كلها نظراً لوفرتها في الوجود...
«إن هذه الأشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة، إنما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البعد، فتتداخل في (كون) الصورة شديدة الاندماج، فعندما لا ندري مكان المشاهد من هذه الأشياء، أهو في أقصى البعد عنها أو في أدنى القرب منها، أو هو في أعماقها، فإن المسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لحمة في هذا الكون التصويري الجديد، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية إلى أقصى حد ممكن» [جمالية الفن العربي. ص ٤٦].

(٢) الفن الإسلامي. أبو صالح الألفي ص ٩٥ ــ ٩٦.

وأعتقد أن هناك أكثر من باعث وراء هذا المسلك، وكلها ذات صلة وثيقة بالمنهج الإسلامي.

إن خاصة «ملء الفراغ» تتفرع من الخاصة السابقة وهي «الاتساع»، إن الفنان الذي جعلنا نتابع بخيالنا مشهده خارج حدود اللوحة، أراد منا أن نتجه الاتجاه الآخر، فنتابع عمله فيها، فقد جعلنا في بعض زخارفه ـ كالأطباق النجمية ـ ننتقل من الوحدة الزخرفية إلى زخارف أخرى في داخلها، ثم تقودنا هذه إلى أخرى في داخلها... إنه تأكيد لخاصة الاتساع، ولكن في الاتجاه الآخر ـ أي داخل اللوحة ـ وبهذا تتحقق خاصة أخرى وهي خاصة «الشمول» إضافة إلى خاصة «التناظر في الامتداد، الامتداد خارج اللوحة مع الخيال.. والامتداد داخل اللوحة عبر الزخارف حتى نصل إلى أصغر جزئية.. ثم يمتد الخيال مع متابعة هذا التصاغر المستمر...

و «الفراغ» أمر لا وجود له في المفاهيم التي يطرحها المنهج الإسلامي، إن عمومه وشموله لم يبقيا ما يسمى فراغاً، حيث ضبط المنهج كل صغيرة وكبيرة فكان التصور الناتج عنه تصوراً كاملاً وشاملاً ودقيقاً.

ويساوق هذا المفهوم، من جانب آخر، مفهوم الوقت في المنهج، حيث ينبغي ألا يكون هناك ضياع لشيء منه، إذ هو مساحة الحياة وأرضيتها، وينبغي أن يشغل بما يعود بالخير على الإنسان.. فهو واحد من الأسئلة يوم القيامة[١]. وهذا لا يعني أن يكون الملء بالعمل الجاد باستمرار، فقد يكون الملء بما ترغبه النفس من لعب أو شهوات أو زينة[٢].. وكل ذلك مقبول طالما هو في إطار

---

(١) جاء في الحديث الشريف قوله ﷺ: (لا تزول قدما عبد يوم القيامة حتى يسأل أربع: عن عمره فيما أفناه...) رواه الترمذي. انظر صحيح الجامع الصغير.

(٢) جاء في الحديث الشريف قوله ﷺ: (... وفي بضع أحدكم صدقة، قالوا: يا رسول الله، أيأتي أحدنا شهوته ويكون له فيها أجر؟ قال: أرأيتم لو وضعها في حرام أكان عليه فيها وزر، فكذلك إذا وضعها في الحلال كان له أجر) رواه مسلم وغيره. انظر صحيح مسلم كتاب الزكاة رقم الحديث ٥٢.

المنهج.. فالفراغ في حياة الإنسان مطلوب ملؤه بالزينة.. وهي إما نوافل تدخر للآخرة، وإما نوافل دنيوية تصب في معين الآخرة..

وفي ظلال هذه المفاهيم جميعها، كان الأمر بدهياً أن تكون خاصة «ملء الفراغ» إحدى خواص هذا الفن. فهي الإيجابية الكاملة التي وعاها الفنان المسلم، من خلال منهجه.

٥ ــ اللاطبيعـة:

تلك خاصة عامة في الفن الإسلامي[١]، وقد مر الحديث عن ذلك الفصل الثالث من هذا الباب. ونؤكد هنا أن الفنان المسلم سلك في رسمه الطريقة المنافية للطبيعة إلى اللاطبيعة في فنه، فكان إخراجه لها، إخـراجاً جديداً، بحيث سيطر التجريد على هذا الفن.

نعم، لقد تناول الفنان الورقة والشجرة والزهرة.. ولكنه جعلها بصورة تخالف صورتها التي في الطبيعة، فهي عنده رمز لورقة أو لزهرة.. فيه من الأصل بعض ما يربطه به، ولكنه شيء جديد..

ومما يؤكد نفي الطبيعة في إنتاج الفنان المسلم، ذلك التكرار.. المتتابع المتماثل.. إنه يؤكد الارتباط الوثيق باللاطبيعـة، إذ يستحيل ــ في الطبيعة الحية ــ وجود مثل هذا المشهد المكرر الذي يتلو بعضه بعضاً بطريقة متماسكة لا نهائية.

وكما كان الموقف من الزهرة والورقة والشجرة، كان الموقف من الحيوانات والطيور التي أدخلها الفنان في فنه كوسائل زخرفية أيضاً، حيث استطاع أن يسلبها طبيعتها الحية، وأن ينتقل بها إلى اللاطبيعة، تارة بتحوير الشكل، وتارة باستعمال الألوان التي لا وجود لها في الطبيعة لهذه الحيوانات.. وتارة باختراع حيوانات لا وجود لها..

«إن الكثير من رسوم هذه الطيور والحيوانات، كانت تنتهي أطرافها

---

(١) انظر تفصيل ذلك في كتاب (ميادين الجمال) للمؤلف. الناشر المكتب الإسلامي.

بأشكال هندسية أو نباتية، كما كانت تزخرف أجسامها بمثل هذه الزخارف، أو بالكتابات إمعاناً في تحويلها إلى عناصر زخرفية، وإبعاداً لها عن شكلها الطبيعي»[1].

وبهذه المعالجات المختلفة، تحولت هذه الحيوانات إلى وحدات زخرفية خالصة، يغلب عليها في كثير من الأحيان الطابع الهندسي.

وهكذا ظل موقف الفنان المسلم إزاء الطبيعة ثابتاً، لأنه موقف منهجي، وليس نزعة عارضة تأتي بها مدرسة، وتذهب بها أخرى. . .

إن «اللاطبيعة» خاصة أكيدة من خواص الفن الإسلامي.

* * *

ونحب أن نختم حديثنا عن فن الزخرفة، بما قاله «روجيه جارودي» إذ استطاع بكلمات قليلة أن يوضح الغاية ويبين الخصائص:

«إن فن الزخرفة العربي، يتطلع إلى أن يكون إعراباً غطياً عن مفهوم زخرفي، يجمع بآن واحد بين التجريد والوزن.

وإن معنى الطبيعة الموسيقي، ومعنى الهندسة العقلي، يؤلفان دوماً العناصر المقومة في هذا الفن. . .»[2].

---

(١) الفن الإسلامي. أبو صالح الألفي ص ١١٧.

(٢) في سبيل حوار الحضارات. روجيه جارودي ص ١٧٤.

٢
فــن الخــط

كانت «الكلمة» وما زالت ميداناً فسيحاً للفن سواء أكان ذلك في حقل الكلمة «الموزونة» شعراً، أم في حقل الكلمة الطليقة نثراً.

وقد كان للعرب القدم الثابتة في هذا الفن، بل يكاد يكون هو فنهم الوحيد، الذي برعوا به براعة عظيمة، حتى أصبح صناع الكلمة ـ الشعراء والخطباء ـ هم ذوو المكانة في القبيلة وأصحاب الشأن.

إنها العناية بجمال الكلمة المسموعة، التي أنتجت «فن البلاغة». فكان مؤشراً أولياً إلى مكامن الجمال في تلك اللوحات البيانية الخالدة.

على أن الاهتمام بفن الكلمة المسموعة لم يكن قاصراً على العرب وحدهم، فقد شاركتهم في ذلك الأمم الأخرى، ولكن الذروة التي تربعوا فوقها لم يبلغها أحد.

ونزل الوحي بالقرآن الكريم، كلام الله تعالى.

وأنصتت «البلاغة» تستمع «الإعجاز».

وتبوأت الكلمة ـ بهذا الوحي ـ مكانتها، قمة مرتبطة بالسماء، تعلو ولا يعلى عليها، وأضفت عليها هوية المصدر سربال القداسة، فشرفت بنسبتها إلى الذات الإلهية.. وخفضت لها الكلمة البشرية جناح الذل، معلنة عبوديتها وعجزها، في صمت خاشع، وخضوع متبتل.

ولأول مرة في تاريخ العرب والعربية يدون كتاب.

فقد اتخذ الرسول ﷺ كتاباً يدونون ما ينزل من الآيات، فور نزولها...

وجمع هذا الكتاب الكريم إثر وفاته ﷺ، في عهد أبي بكر رضي الله عنه.

وتم نسخه عدداً من النسخ في عهد عثمان رضي الله عنه...

وأتاح نزول القرآن بالعربية لهذه اللغة أنواعاً من العناية لم تحلم بها لغة أخرى.. فكان من ذلك جمع اللغة وتدوينها، وضبط مفرداتها وتحديد معاني ألفاظها.. ثم كان ضبط إعرابها، الأمر الذي أدى بعد ذلك إلى وجود الإعجام والشكل...

كل ذلك كان بدافع العناية بكتاب الله تعالى، والحفاظ عليه، وإيجاد الوسائل التي تجعله سهل المتناول.. قراءة وفهماً.. وكان ذلك ابتغاء رضوان الله تعالى ورجاء ثوابه.

وكانت العناية بكتابته، واحدة من تلك الوسائل التي تسهل وصوله إلى أيدي الناس، كما كانت العناية بهذه الكتابة، وإيضاحها وبيان حروفها وإظهارها.. وسيلة من وسائل القراءة الصحيحة.. إنه العمل في سبيل إبلاغ هذه الدعوة للناس عن طريق العناية بكتابها.

ومن هذا المنطلق أصبح تحسين الخط بغية العناية بالقرآن الكريم عملاً يُتقرب به إلى الله تعالى، أليس هو بعض وسائل الدعوة إليه...

ومن كتابة القرآن الكريم تبدأ قصة الكلمة «المرئية» وتبدأ معها قصة فن «الخطة العربـي».

إنه الفن الذي كان واحداً من عطاءات هذا الكتاب المقدس. فكان فناً مقدساً، لأن مادته الأصيلة ـ كانت وما زالت ـ الكلمة التي نزل بها الوحي.

ولهذا كان فن الخط العربـي فناً إسلامياً خالصاً، فهو من صنع هذا الدين وله ارتباطه الوثيق بكتابه الكريم. ولم يسبق للكلمة أن كانت فناً مرئياً في أمة من الأمم قبل نزول القرآن الكريم[1].

---

(١) على الرغم من وضوح هذه الحقيقة، فإنه يحلو لبعض الكتاب أن يغمطوها حقها فنلاحظ أمثال هذه العبارات:

«عرفت الزخارف الخطية في بعض الحضارات السابقة للإسلام، ولكن هذه الزخارف أخذت أهمية خاصة في ظل الإسلام...» [أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي ص ١١٧].

لا شك بأن لكل أمة من الأمم لغتها، ولها كتابتها، ولكن هذه الكتابات ظلت في وظيفتها التعبيرية، باعتبارها رموزاً منطقية لمعان يراد التعبير عنها. ولكن لم يحدث أن ارتفعت هذه الرموز لتصبح فناً جمالياً، كما حدث للكلمة العربية بعد أن أضفى عليها القرآن الكريم رداء قداسته.

* * *

وبالتدريج وخلال مدة وجيزة، استطاع الفنان المسلم أن يجعل للكلمة

«فأما الكتابة فلم يكن المسلمون أول من زخرف بها على المباني والتحف الفنية...» [أنور الرفاعي: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ط ٢ ص ١٣٦].

على أن هؤلاء لا يوضحون متى، وأين، حدث ذلك؟ علماً بأن غالبية الدارسين للفن الإسلامي من الغربيين أنفسهم يؤكدون حقيقة كون الخط العربي عطاء إسلامياً خالصاً. ولنستمع إلى رأي الدكتور إسماعيل فاروقي ــ رحمه الله ــ بهذا الصدد:

«لا نجد بين من ينتمون إلى تلك الثقافات جميعاً ــ أي: شعوب ما بين النهرين والعبرانيون والهندوكيون ومثلهم الإغريق والرومان.. بما في ذلك العرب أنفسهم ــ من حاول اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة المرئية، فالكتابة كانت ــ ولا تزال في الغالب ــ عملية فجة، ولا يتركز حولها أي اهتمام جمالي في ثقافات العالم، ففي الهند وفي بيزنطة وفي الغرب المسيحي ظلت الكتابة محصورة في وظيفتها التعبيرية. أي في كونها رموزاً منطقية، وكان دورها تكميلياً فقط في الفنون المرئية (التشخيصية) في المسيحية أو الهندوكية، بمعنى أنها تستخدم كرمزية منطقية تعبر عن مضمون العمل الفني...

لكن ظهور الإسلام.. قد فتح آفاقاً جديدة أمام الكلمة كوسيلة للتعبير الفني. حقاً إن العبقرية الإسلامية هنا لا تضارع.

إن هذا الخط قد أصبح لوناً من ألوان الأرابيسك، يمكننا إذاً أن نتصوره عملاً فنياً مستقلاً، إسلامياً خالصاً، بغض النظر عن مضمونه الفكري...» [مجلة المسلم المعاصر. عدد ٢٥ عام ١٤٠١].

ويؤكد ذلك الدكتور مصطفى عبد الرحيم، الأستاذ بكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة فيقول:

«إن الخط العربي هو الفن الوحيد الذي نشأ عربياً خالصاً صافياً، نقياً، ولم يتأثر بمؤثرات أخرى.. ويقول المستشرقون: إذا أردت أن تدرس الفن الإسلامي، فعليك أن تتجه مباشرة إلى فن الخط العربي...» [ملحق «الأنباء» الكويتية عدد ٥١٧ تاريخ ١٦/٧/١٩٨٦].

وظيفة أخرى مرئية إضافة إلى وظيفتها المسموعة، وما إن ولجت الكلمة هذا الميدان الجمالي حتى بدأ التطور يسير بها في خطوات حثيثة، واكبت خطوات فن الزخرفة، بل تقدمتها. . وكان بين الفنين تعاون وثيق.

إن آيات القرآن الكريم قد ملأت على المسلمين حياتهم، فهي منهج حياتهم وبها قوام صلاتهم، وتلاوتها تقرب إلى خالقهم، وترتيلها نوع من العبادة، ومن لم يكن القرآن لحن حياته فليراجع صلته بالإسلام.

من هذا الواقع المشدود إلى القرآن برزت قضية إمتاع العين بهذه القداسة مشاركة لها مع الأذن في متعتها بسماع تلك الآيات الكريمة. فزينت جدران المساجد بالآيات. . ومنها انتقلت إلى مجالس الناس. . وعم هذا النوع من الزينة، الأمر الذي تطلب زيادة عدد الخطاطين لتلبية الحاجة الملحة، وأصبحت سوق الخط رائجة. . وظهرت المنافسة، فتعددت الخطوط وكثرت أنواعها.

أنواع الخطوط:

«قد أجمعت المصادر العربية، كالعقد الفريد، وخلاصة الأثر لمحمد أمين، والبداية والنهاية، والكامل لابن الأثير، والفهرست لابن النديم، وصبح الأعشى للقلقشندي وغيرها:

بأن الخط لم ينل عند أمة من الأمم ذوات الحضارة، ما ناله عند المسلمين من العناية به، والتفنن فيه، فاتخذوه بادىء الأمر وسيلة للمعرفة، ثم ألبس لباساً قدسياً من الدين. . .»[1].

ولا أدل على هذه العناية من تعدد الخطوط وتنوعها. فمن ذلك:

ـ الخط الكوفي[2].

---

(١) مصور الخط العربي. تأليف ناجي زين الدين. مكتبة النهضة بغداد ص ٣١٥.

(٢) هو الخط الذي حمله الفاتحون المسلمون لنشر دينهم وشرائعهم. . وكل النسخ الخطية من المصاحف السابقة للقرن الرابع الهجري مكتوبة بهذا الخط. الذي جوده علماء الكوفة، الذين اقتبسوه من أحد الخطوط القديمة لجزيرة العرب. [المصدر السابق ص ٣٣٩].

ـ الخط النسخي.
ـ خط الثلث.
ـ الخط الأندلسي ـ المغربي.
ـ خط الرقعة.
ـ الخط الديواني.
ـ خط التعليق (الفارسي).
ـ خط الإجازة...

وقد تفرع عن هذه الخطوط فروع أخرى، جعلت هذا الفن ثرياً قادراً على العطاء، يحمل إمكانية التكيف، ليؤدي دوره في كل الأحوال والمناسبات فقد تفرع عن الكوفي مثلاً:

ـ «الكوفي المورق.
ـ والكوفي المزهر.
ـ والكوفي المنحصر.
ـ والكوفي المعشق أو المظفر والموشح...»[1].

وتفرع عن الخط الديواني: جلي الديواني...
وتفرع عن خط الثلث: جلي الثلث.. وهكذا...

وقد عمد الفنان المسلم ـ بعض الأحيان ـ إلى إدخال أكثر من خط في اللوحة الواحدة مما أضفى على عطائه بهاءً وروعة.. ودفع هذا الفن إلى التقدم والإبداع، وكانت المنافسة فيه منافسة استكمال وتحسين بدافع الوصول إلى غاية الجمال، ولم تكن ردود فعل كما حدث في المدارس الفنية الغربية.

وليس من مهمتنا هنا أن نتحدث تفصيلاً عن الخطوط وخصائصها، فذلك موضوع له كتبه الخاصة به، وهو فن يتحدث عنه المتخصصون به.. ولكنها إشارة عابرة تلفت النظر إلى سعة هذا الفن...

---

(١) المصدر السابق ص ٣٤٠.

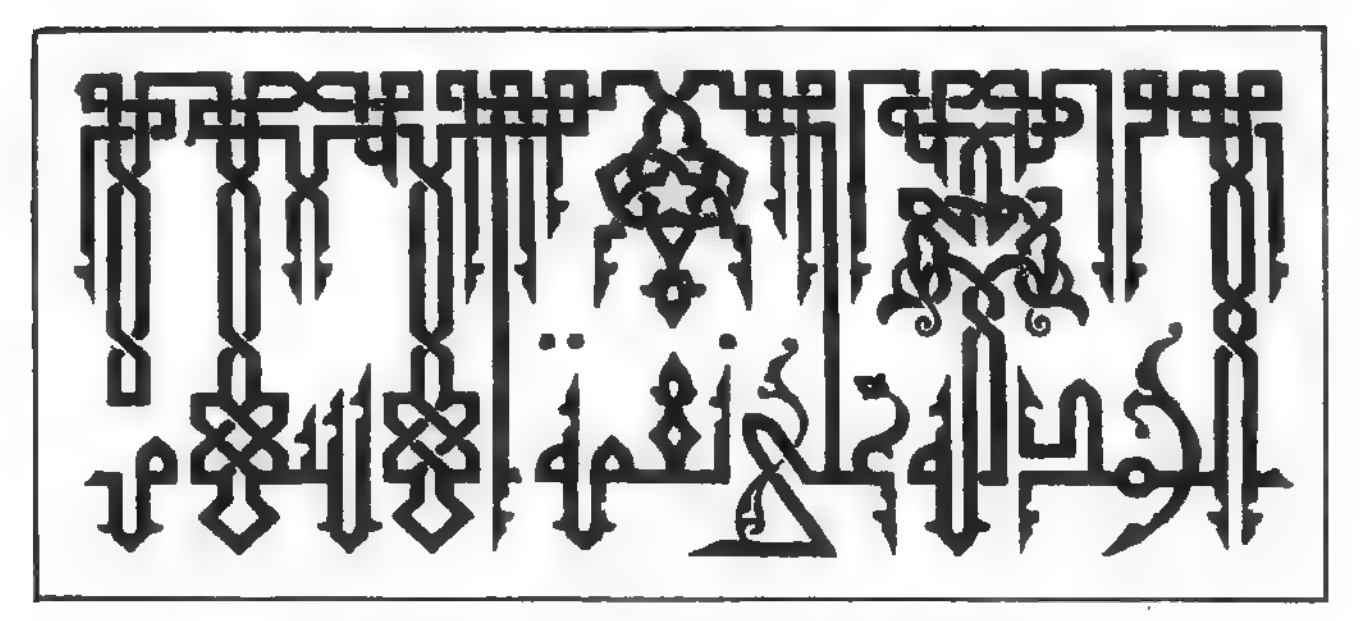
الكتابة الزخرفية :

لم يقف الفنان المسلم في فن الخط عند حدود الحرف وتحسينه وتجميله وإبداعه، بل قطع شوطاً آخر، إذ جعل الحرف نفسه مادة زخرفية، فتحولت لوحات الخط إلى لوحات جمالية زخرفية. . فإذا أمعنت النظر فيها، استطعت أن تلمح الأحرف وهي تطل عليك من وراء حجاب، وقد زادها ذلك البرقع بهاء وحسناً. فإذا التعبير الجميل يقدم لفكرك المتعة، من خلف المشهد الفتان الذي متعت ناظريك به.

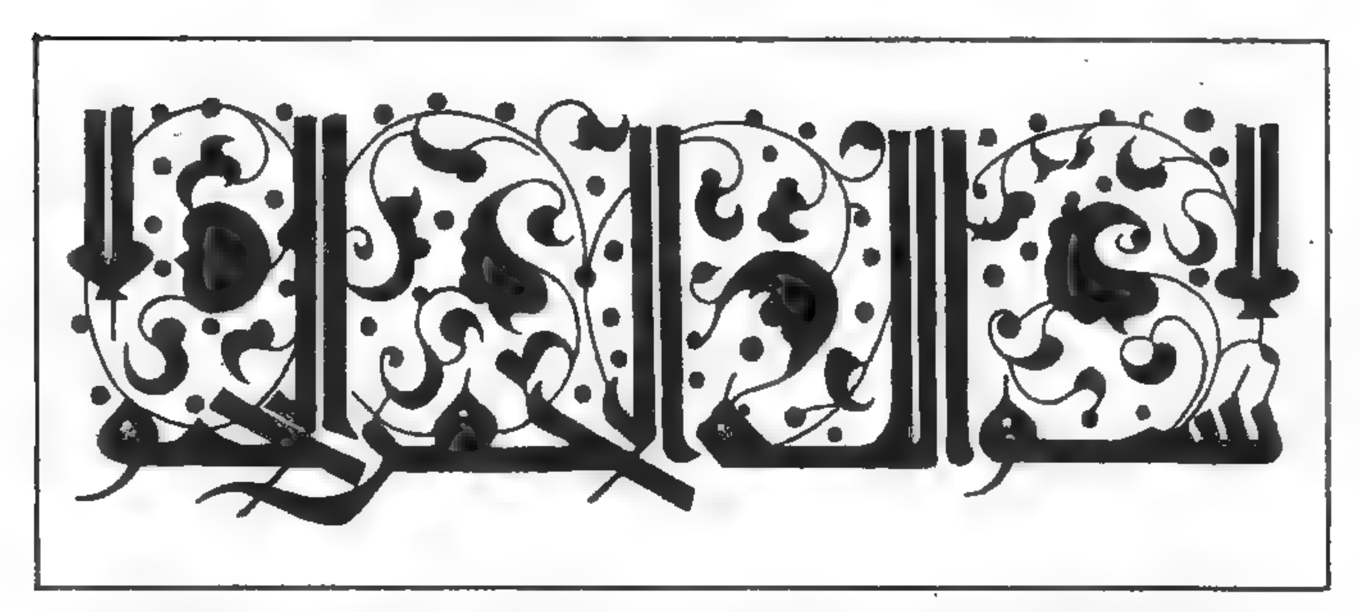
وإنك لتعجب من قدرة الفنان على التحكم في اللوحة، إذ استطاع أن يحمل الحرف مهمتين في آن واحد، المهمة التعبيرية والمهمة الزخرفية، ثم جعل من المهمة الثانية جلباباً للمهمة الأولى، الأمر الذي يغريك بالتأمل والنظر. . وهكذا يأخذ بيدك إلى مواطن الجمال برفق وأناة.

ولم يكن هذا الاتجاه قاصراً على نوع واحد من الزخرفة، بل شمل الزخرفة النباتية والزخرفة الهندسية على حد سواء.

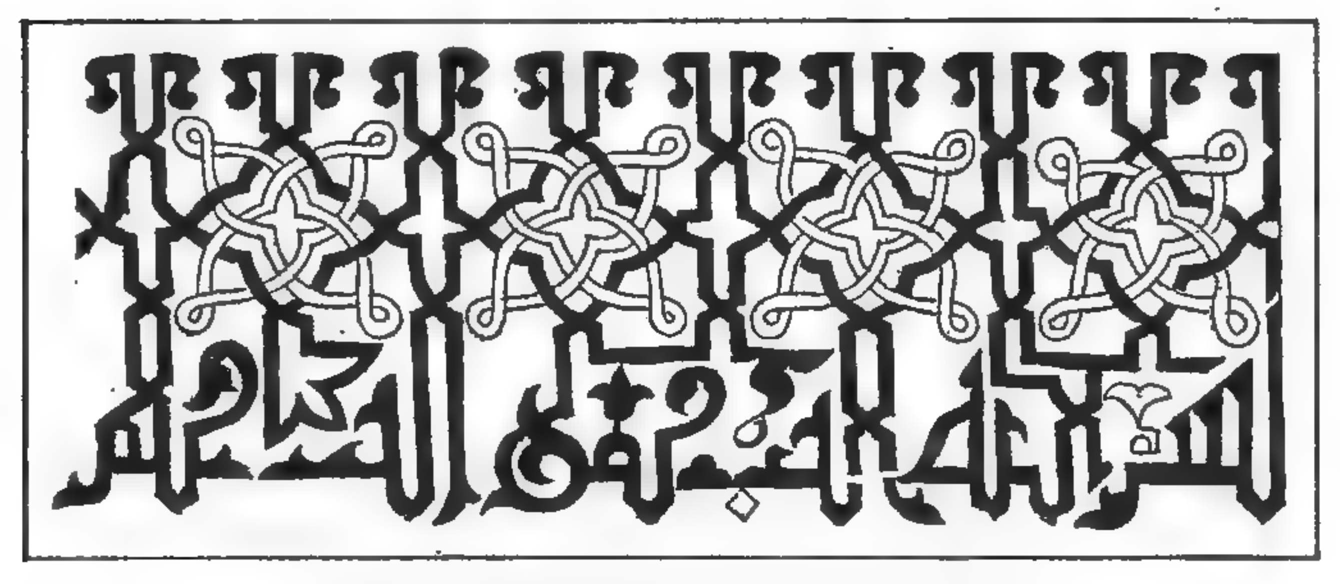
وبين الكتابة والزخرفة، كانت تحار بعض اللوحات في أمرها، إذ يتنازعها عنصران متماثلان. . فتارة تكون الزخرفة في الحرف زينة ويظل الحرف واضح المعالم، وتارة يغيب الحرف تماماً ليصبح زينة محضة يحتاج إلى بذل جهد لاكتشافه.



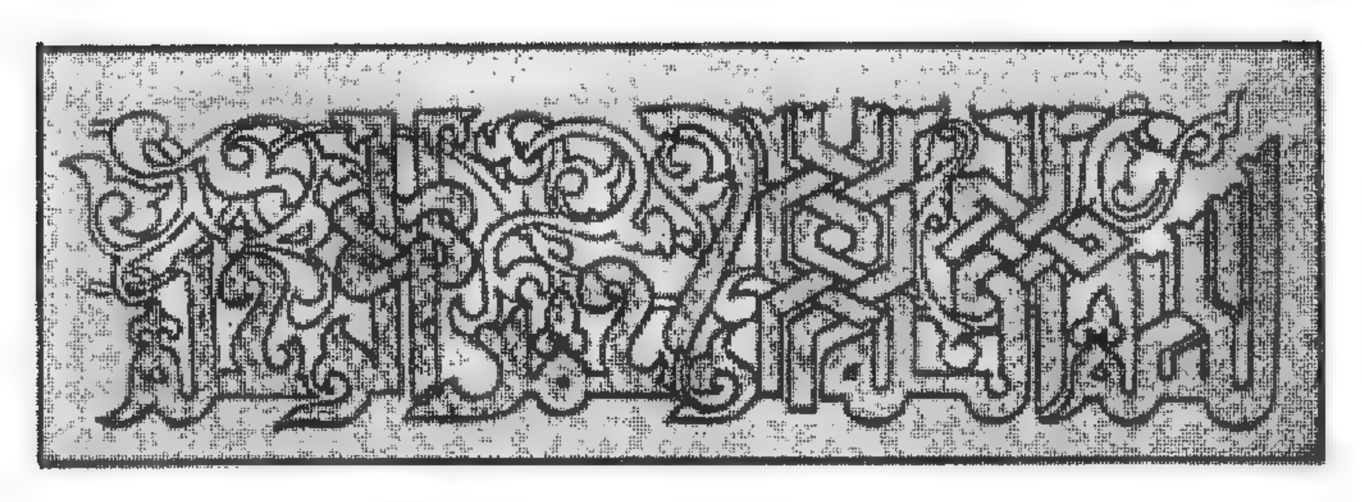
خط كوفي زخرفي، نصه: (الحمد لله على نعمة الإسلام)



بسملة بخط كوفي زخرفته وريقات وأغصان، وهو من الطراز السلجوقي من الأناضول

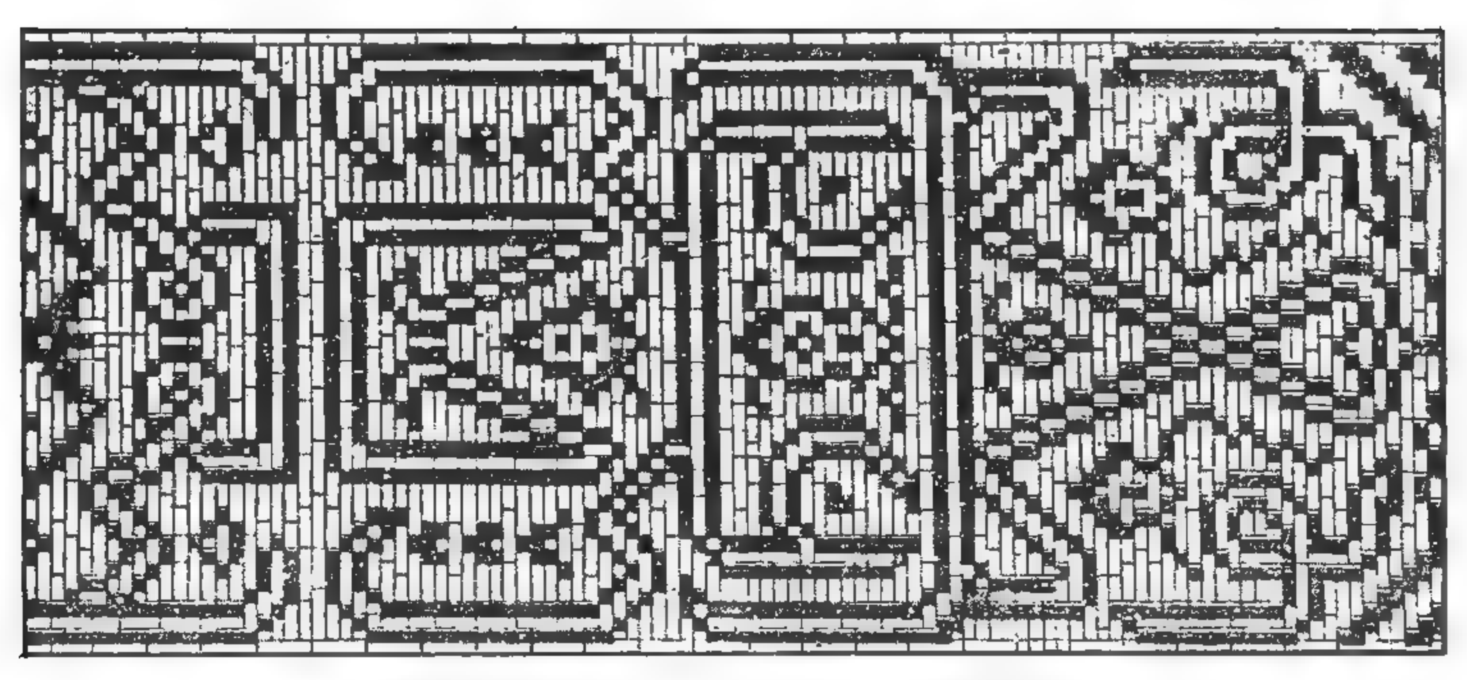


بسملة بخط كوفي زخرفي على هيئة أشكال هندسية

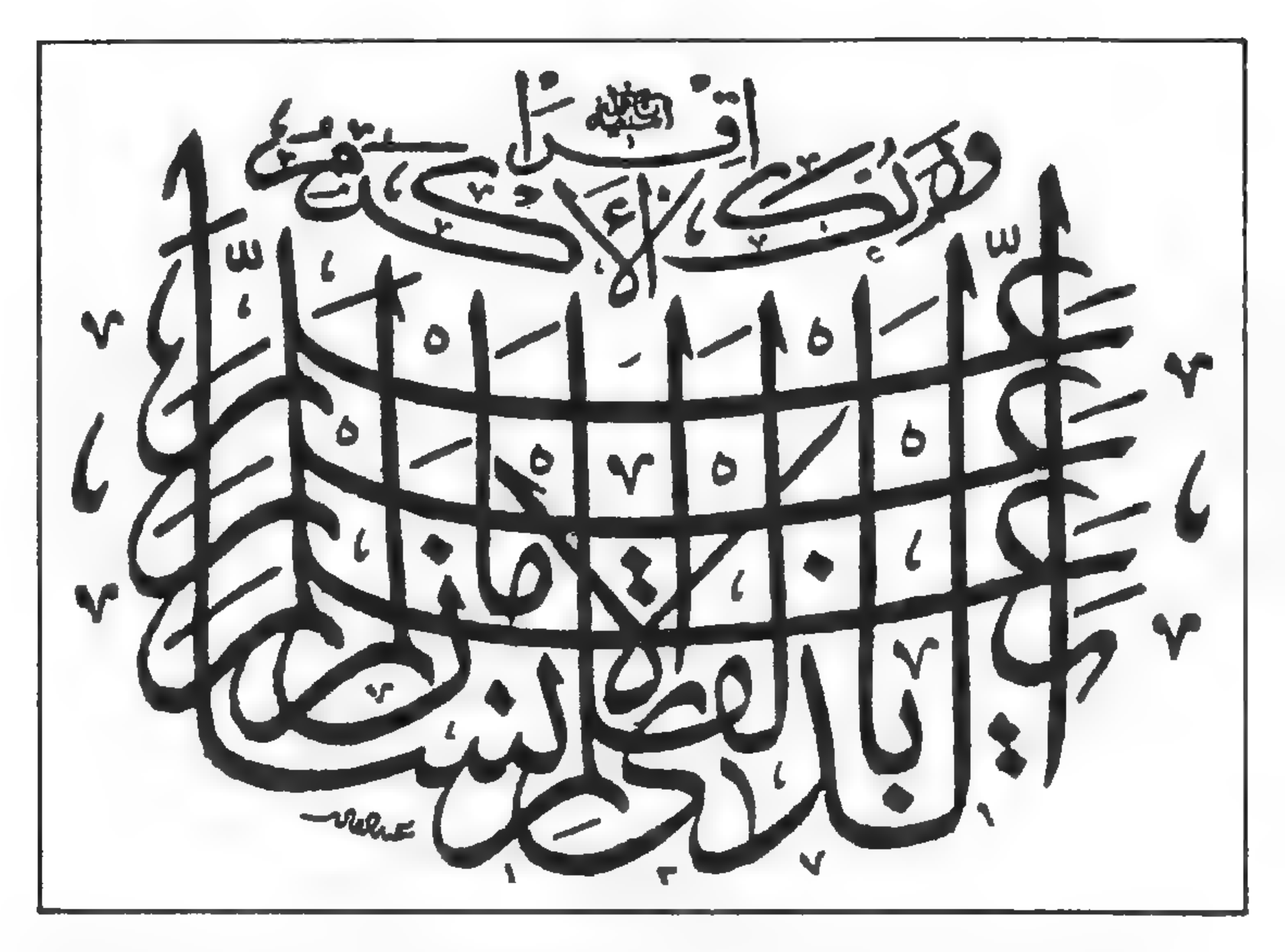


بسملة بخط كوفي زخرفي مورق عرفت بها مصاحف المغرب

كتابة آيات كريمة زخرفية بخط كوفي وثلثي ونسخي حول نجمة مثمنة. من كتابات الخطاط عبد القادر. وقد جعل من حرف (س) إطاراً لهذه الكتابة التي تضم الصمدية والمعوذتين، وقد جاءت مرتبة كما هي في المصحف ابتداء من الداخل



كتابة كوفية زخرفية بأسلوب هندسي متقابل ، نصها : (توكلت على خالقي) ،
وهي من طاق بوابة چينيلي كوشك في استانبول ــ تركيا. وهذه الزخرفة بالقاشاني الأصفر

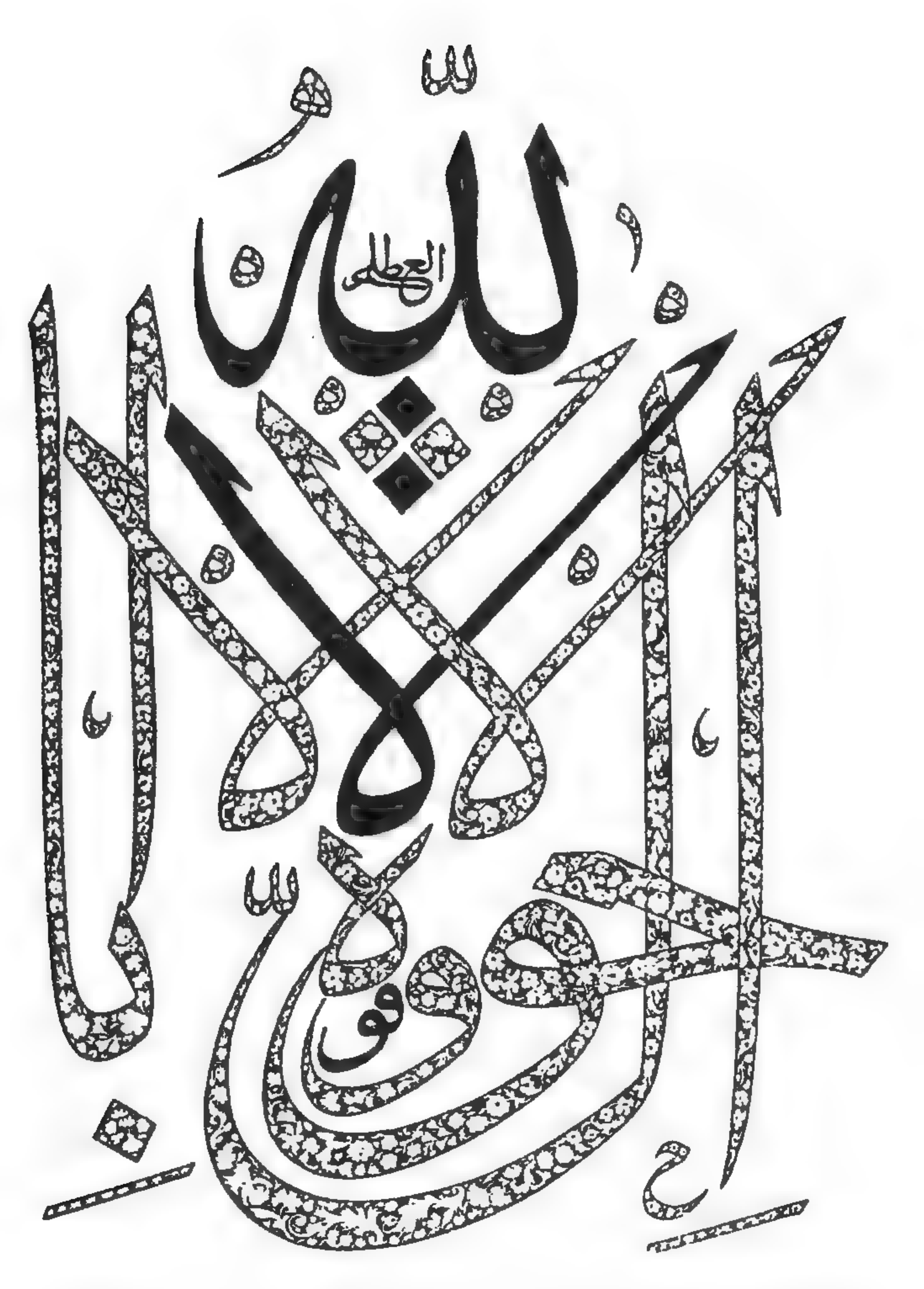


نموذج كتابة زخرفية شطرنجية بخط ثلثي ، نصها : ﴿إقرأ وربك الأكرم الذي علّم بالقلم ، علّم الإنسان ما لم يعلم﴾ . (من كتابات الخطاط عبد القادر سنة ١٣٧١هـ .)

ويلاحظ كيف استطاع إيجاد التناظر الهندسي والتوازن بين جانبي اللوحة حيث جاءت أحرف العين تحت بعضها بشكل عمودي يشبكها حرف الألف مع بعضها . وجاءت مقابلها أحرف الميم تحت بعضها بشكل عمودي يشبكها حرف الألف مع بعضها مع مراعاة التناظر في عدد أحرف العين والميم .



كتابة مزخرفة، نصها: (ولا غالب إلاّ الله)



كتابة زخرفية بخط ثلثي جلي، وبها يُرى ما وصل إليه الخطاط مصطفى راقم من سلم الكمال،
ونصها : (لا حول ولا قوة إلَّا بالله العليّ العظيم) ، [١١٧١ ــ ١٢٤١هـ]

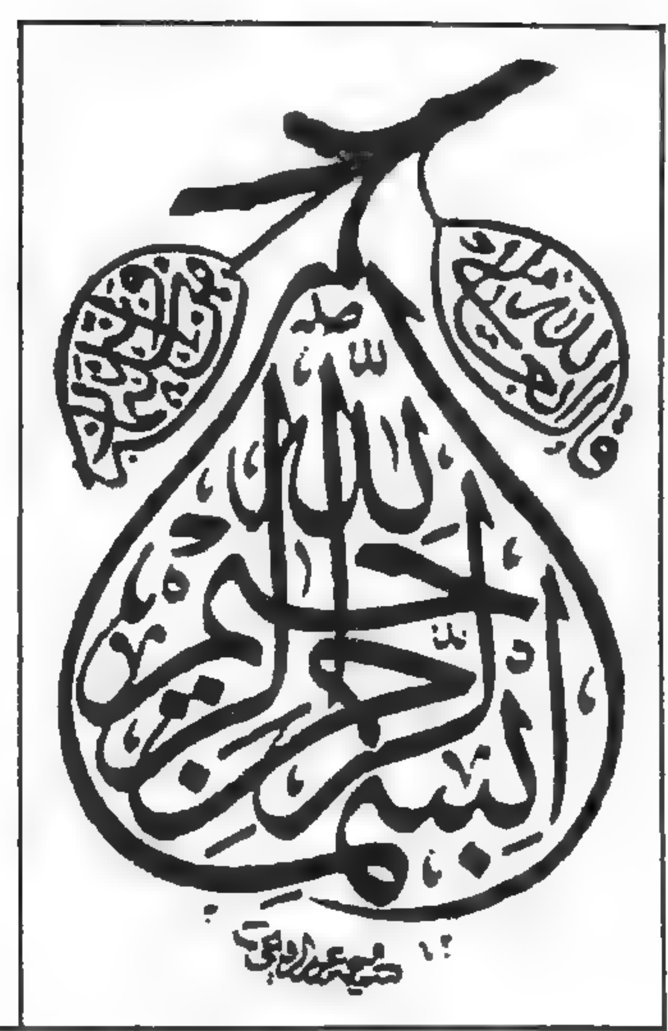
الحروف العربية والفن التشكيلي:

لم يكتف الفنان المسلم بما توصل إليه في فن الخط من الإبداع الذي بلغ الذروة، بل اتجه بالحرف إلى آفاق جديدة، حيث أصبح الحرف أداة لفن تشكيلي، ومادة فعالة أثبتت قدرتها على العطاء.

وتحول الحرف إلى رسم...

إن العين لتقع على اللوحة، فتجد نفسها ـ للوهلة الأولى ـ أمام رسم تشخيصي لهيئة ما، (طائر مثلاً، أو درع، أو قنديل...) فإذا ما تفحصته وجدت أن التشكيل لم يكن غير كلمات وأحرف عربية، أبدع الفنان إخراجها، وغالباً ما يكون معناها ذا صلة وثيقة بالشكل الظاهر، وهنا يكمن الإبداع، وتبدو من ورائه تلك الموهبة الفذة.. التي جعلت من قلم الخطاط ريشة رسام، فإذا به يبدع الفنين معاً في إخراج عجيب وقدرة نادرة وبراعة ممتازة.

وقد أولى الفنان في العصر الحاضر، هذا الجانب عنايته، فظهرت لوحات حديثة أثبت فيها الحرف العربي مرة أخرى قدرته الحركية المتجددة وحيويته المنتجة.



كتابة زخرفية على
هيئة كمثرى، بخط ثلثي،
كتبها الأستاذ الشيخ
عبد العزيز الرفاعي، [١٢٨٧هـ]



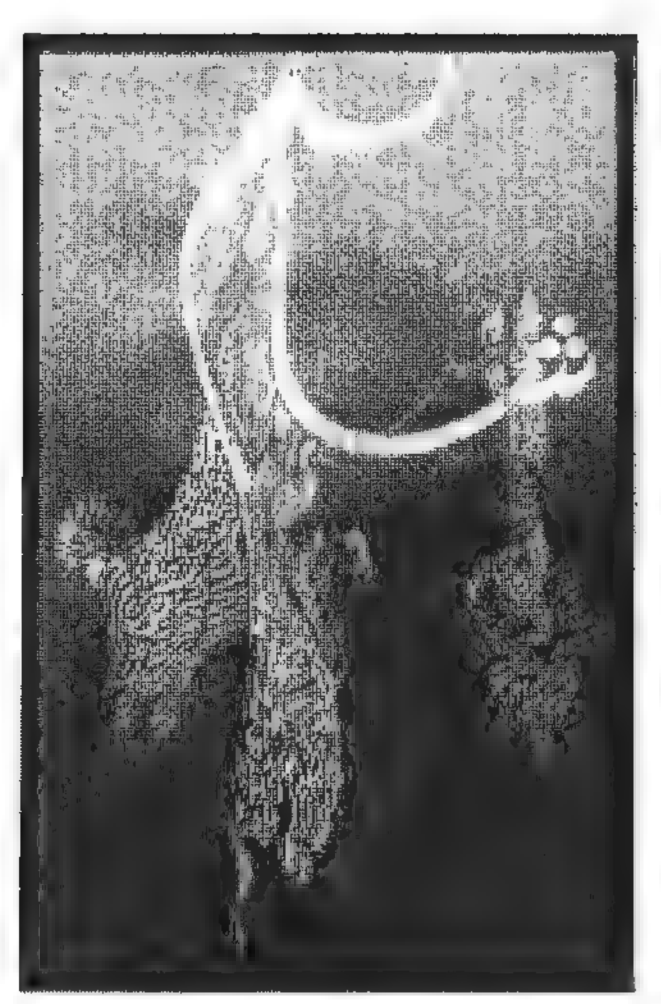
(التشهُّد)،
على شكل رجل يصلي
وهو في وضع التشهُّد



خط على هيئة الطير يحمل رسالة، يتضح فيه الحساب الدقيق للارتفاعات والفراغ
والاستدارات المتنوعة الحرة. (مكتبة بغداد).



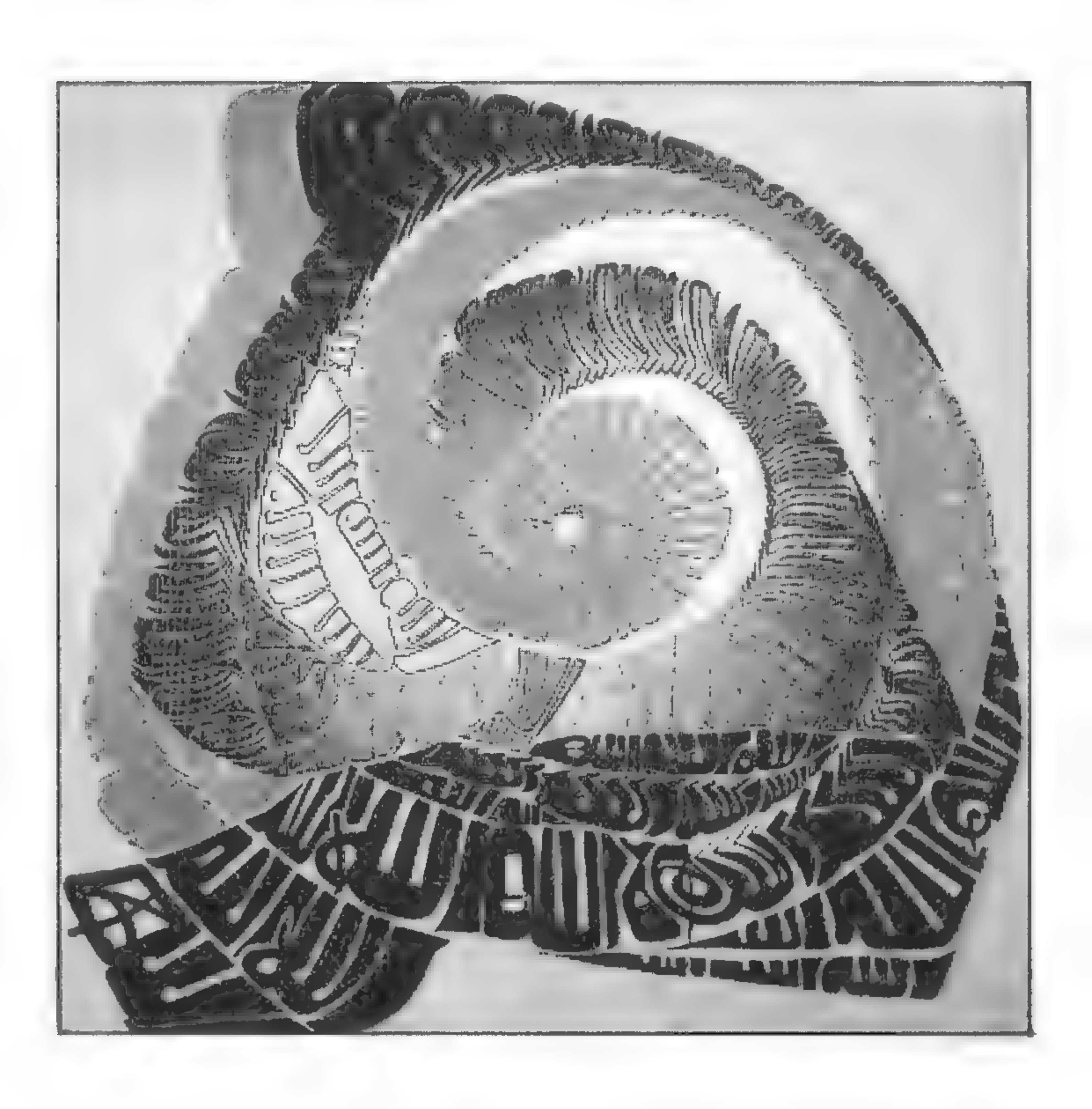
لوحة (وطن) ، للفنان محمد غنوم



لوحة (شـام) ، للفنان محمد غنوم



كتابة نصها الآية الكريمة : ﴿فبأي آلاء ربكما تكذبان﴾ ، جاء على شكل سفينة ، تذكرنا بالآية التي قبلها ﴿وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام﴾



لوحة (تأملات)، للفنان عمر النجدي، [عن مجلة الفيصل]

اللقاء الكامل:

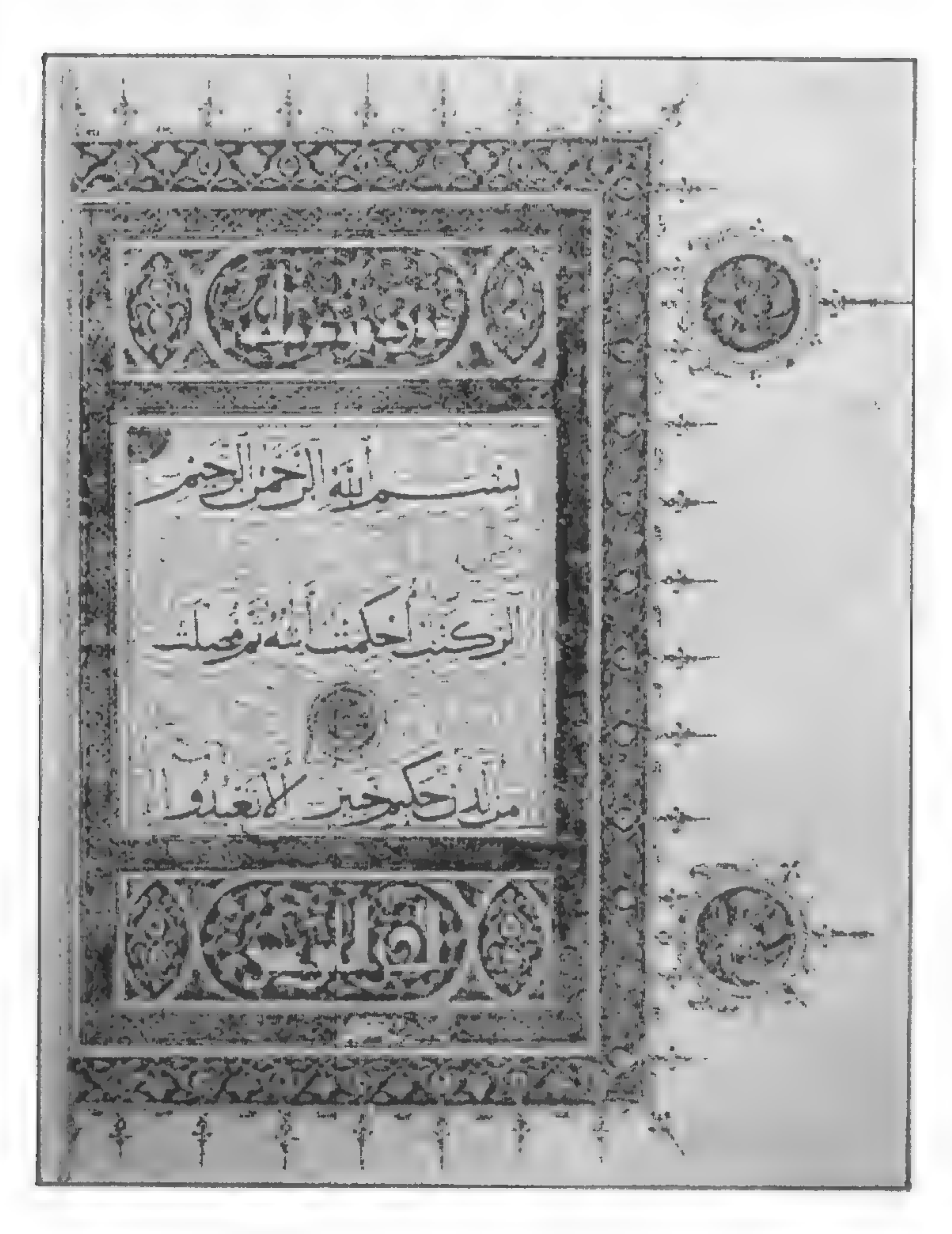
في غالب الأحيان كانت معاني الجمال مجالس لقاء بين الفنين ـ فن الخط وفن الزخرفة ـ يسهم فيها كل بما لديه من إبداع وحسن، في حوار يتردد بين التناسق والتداخل، وقد يصل إلى درجة الغياب الكامل، حيث تصبح اللوحة لحناً عذباً، لا يكاد يتميز فيها أحد الفنين عن الآخر، فقد بلغ بهما الود والصفاء إلى تمازج عجيب، فغاب كل منهما في الآخر.. وبقي الجمال دليلاً على الوجود.

وقد يتخذ كل منهما في أحيان أخرى موقف خاطب الوُدّ، فكل منهما متميز عن الآخر ولكنه تمايز الورود في الباقة، لكل منها قوامها وذاتيتها، ولكنها بلقائها تكمل الواحدة منها الأخرى. فتسعد العين ويعبق الأريج، وتتعانق الألوان... وفي ظل هذه السعادة تغيب «الأنا» لتبرز «نحن» وإذا اللوحة تعبر عن التفاني في سبيل المثل غايتها تحقيق الجمال.. والتعاون بعض الجمال.. ونسيان الذات بعضه الآخر.

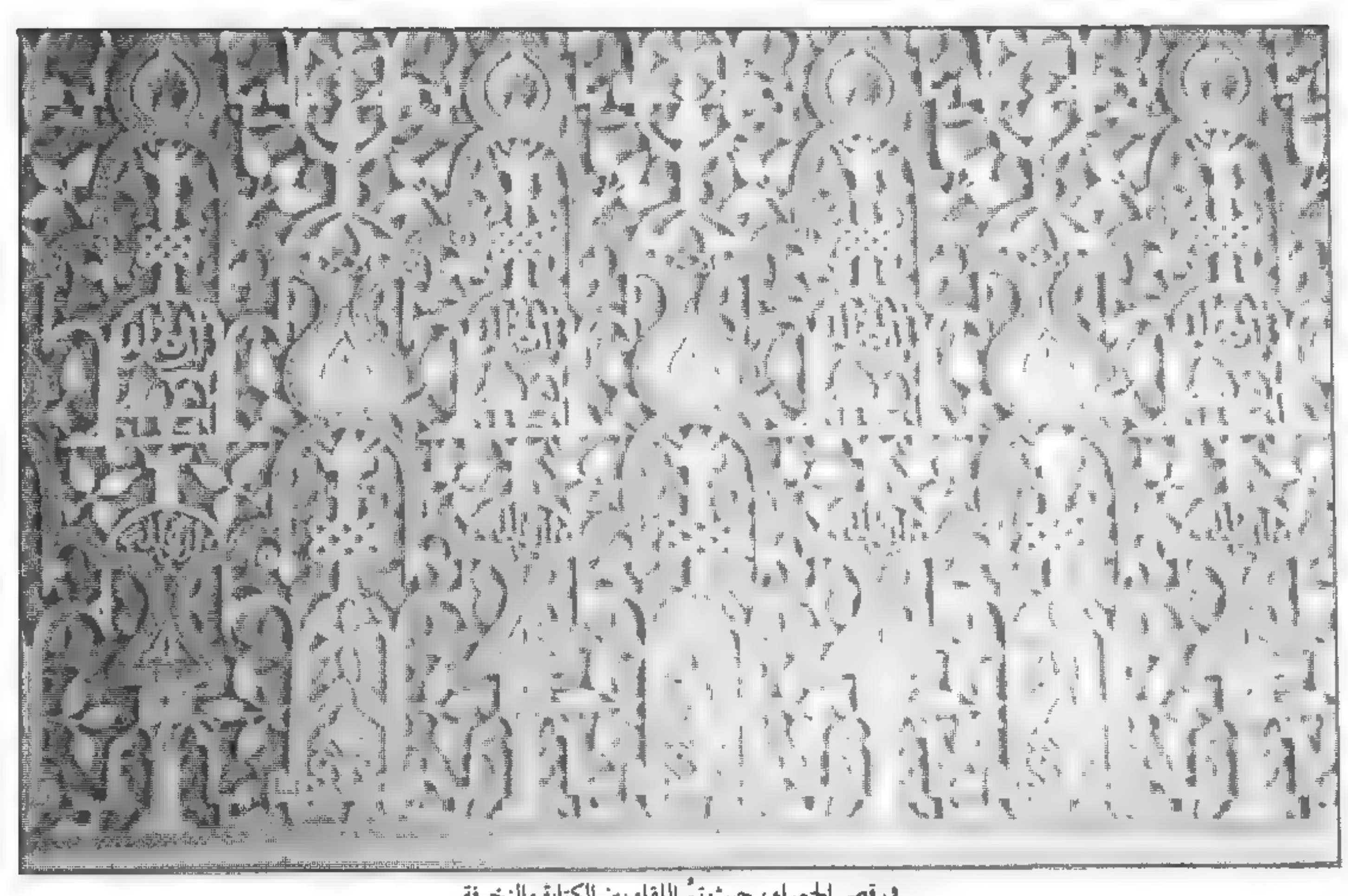
ومن وراء ذلك كله «فنان». أُلينت له الأحرف فهي طوع بنانه، وانسابت ريشته تبدع الزخارف غضة ندية، فما ندري هل كان دوره تطويع الحرف ليتحول إلى وحدة زخرفية في هذا اللقاء، أم تطويع الزخرفة لتؤدي دورها في تقديرِ الحرف وإنزاله منزلته، إنها تعرف فضله، ولذا فهي تصر على تقديمه في الدخول إلى اللوحة، ثم تكون تالية له، وما يزيدها التواضع إلا رفعة واحتراماً.

ولعل وقوفنا على بعض اللوحات التي التقى فيها فن الزخرفة بفن الخط يضعنا أمام واقع يرتقي بنا إلى عالم أكبرِ من الوصف، وحقيقة لا تسعفنا في التعبير عنها لغة الحرف، لأنها وجدت لتتعامل مع لغة البصر. بل لغة البصيرة.

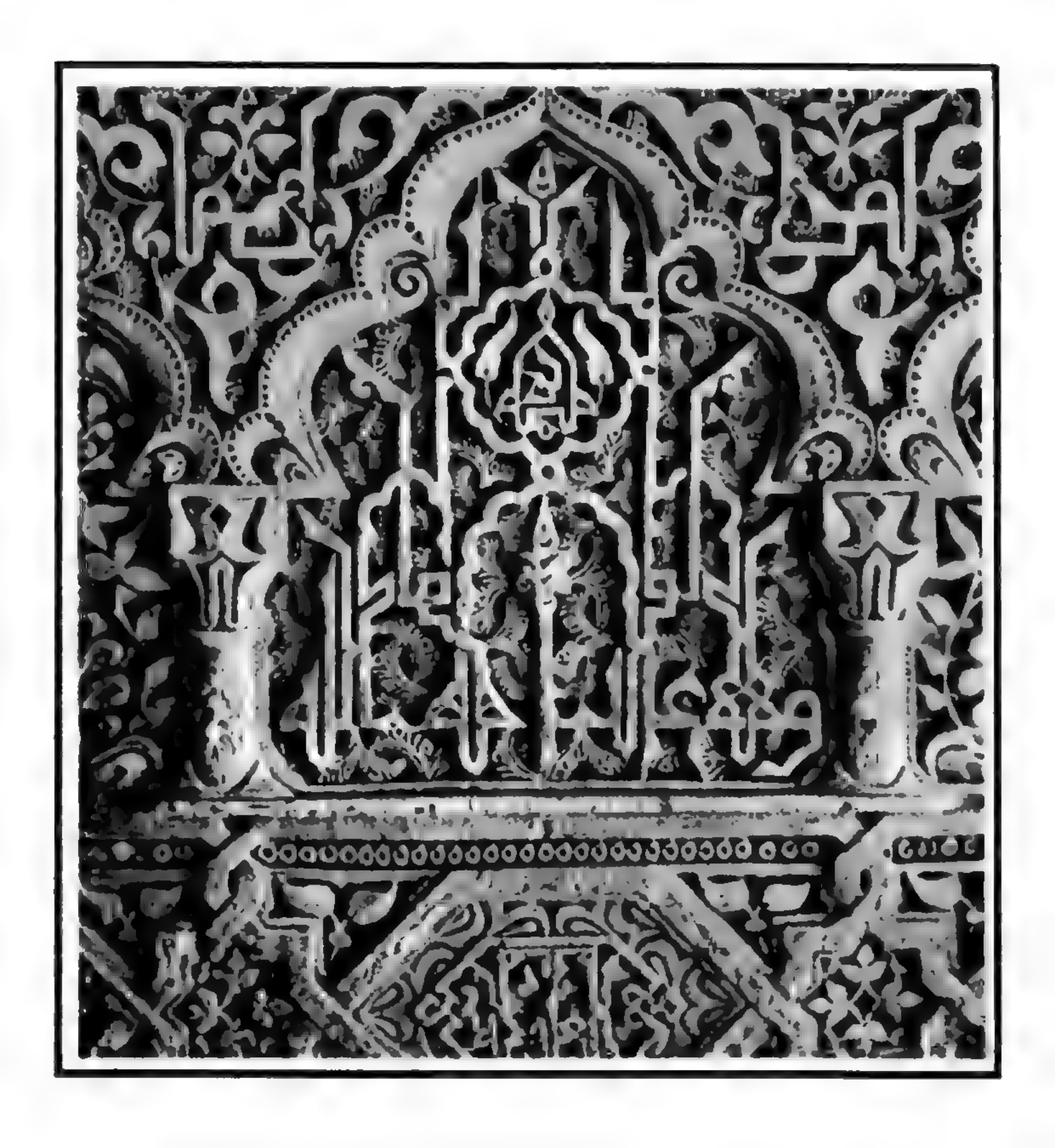




أول سورة هود، بخط مملوكي نسخي، مع ترويسة بالخط الكوفي



في قصر الحمراء، حيث تمَّ اللقاء بين الكتابة والزخرفة



جانب من مدخل قصر الحمراء في مدينة غرناطة يزدان بالنقوش الإسلامية.
كتابة زخرفية متشابكة بخط كوفي ضمن شكل القبة، نصها : (ولا غالب إلاّ الله) ،
على أرضية زُيِّنت بالوريقات . وقد كان اللقاء كاملاً في هذه اللوحة بين الخط والزخرفة
بحيث لا يظهر وجود الخط للوهلة الأولى

نموذج من الخط الكوفي



كتابة كوفية زخرفية، نصها: ﴿على قلبك لتكون من المنذرين﴾. واللوحة توضح تنوعات من الزخارف الإسلامية في أسلوب شاعري خلاب، فيه الشكل والأرضية توأمان، وقد أتمت الكتابة دور الزخرفة في أداء مهمتها، وقد تم ذلك اللقاء الرائع بينهما

الفصل الخامس

التشخيص في الرسم الإسلامي

١
التشخيص في الرسم الإسلامي

على الرغم من الخط العام الذي رأيناه في موقف الفنان المسلم من الرسم التشخيصي، وبعده عنه، في كل عصوره، وفي جميع أمصاره، حتى كان موقفه ذاك دعامة قوية من دعامات وحدة الفن الإسلامي..

على الرغم من ذلك فقد وجدت رسوم تشخيصية في قصور أو تحف تنسب إلى عهود إسلامية. كما وجدت رسوم أخرى زينت بها بعض المخطوطات..

فما هو تعليل ذلك؟

وقبل أن نبدأ الحديث عن هذا الموضوع نحب أن نؤكد أن تلك الرسوم ـ التي أحب بعض الكتاب أن يبالغ في كثرتها، كما أحب بعضهم أن يبالغ في تجريد بعضها من الفضيلة ـ لم تكن بهذه الكثرة، وإنما كانت نسبتها شديدة الضآلة، كنسبة الشواذ إلى القاعدة العامة، بل هي أقل من ذلك[1].

---

(١) قال الدكتور عبد المنعم رسلان في صدد حديثه عن قلة التصوير التشخيصي لدى المسلمين: «ومهما يكن من أمر فإن ما وصل إلينا من تصوير، سواء كان على الفسيفساء أو كان صوراً مائية مرسومة على الجص يعتبر قليلاً. فليس لدينا من الصور المائية على الجص سوى الرسوم التي نسخت من صور قصير عمره.. وصورتين عثر عليهما سنة ١٩٣٦م بقصر الحير الغربي الذي شيده هشام بن عبد الملك سنة ٧٢٤م ــ ٧٤٣. هذا إلى جانب بعض الصور القليلة التي عثر عليها في الحفائر الأثرية في نيسابور

كما نحب أن نؤكد أن الخروج على القاعدة لا يجرحها، ما دام ذلك بنسبة قليلة، فتلك سنّة الله تعالى أن لا يكون الالتزام كاملاً من قبل الناس جميعاً، فلسنا في عالم ملائكي، وهذا الخروج بدوره ـ حينما تكون نسبته إلى المسلمين صحيحة ـ يؤكد لنا أن ترك المسلمين للتصوير التشبيهي لم يكن عن عجز ـ كما ظن بعضهم ـ وإنما كان عن التزام.

نقول بعد هذا، إن التصوير التشبيهي وجد في مجالين.

ـ التصوير على الجدران، كرسوم تزيينية للأبنية.

ـ التصوير التزييني لبعض الكتب.

ونتناول كلاً من المجالين بشيء من الإيضاح.

التصوير على الجدران:

تتحدث كتب الفن عن التصوير على الجدران، في صدد حديثها عن فن البناء، ومن المتفق عليه أن المساجد قد خلت من الصور التشبيهية، ولكنها وجدت في بعض القصور.

ويحظى العهد الأموي بعناية خاصة من الدارسين، فقد سلطت الأضواء عليه، إذ فيه بدأ بناء القصور وتشييدها. ومن أشهر هذه القصور: قصر عمره، الذي بناه الوليد بن عبد الملك، وقصر الحير الغربي الذي بناه هشام بن عبد الملك.

بإيران، وهي التي تولتها هيئة متحف (المتربوليتان) بين سنة ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩م وهي تنسب إلى القرن الثاني أو بداية القرن الثالث الهجري. وإلى جانب ما ذكرنا هناك بعض الصور التي كشف عنها في حفريات مدينة سامرا، وقام الأستاذ هرتسفلد بدراستها، أما في مصر فقد كشفت الحفائر التي قام بها متحف الفن الإسلامي سنة ١٩٣٢م بجوار حمام أبي السعود عن حمام فاطمي زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مائية على الجص كان قد تطرق بعض التلف إليها».

[الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا ص ١١١ ـ ١١٢ تأليف عبد المنعم رسلان. ط ١ عام ١٤٠١هـ. جدة].

ونحب أن نقف على القصر الأول[1] في دراسة وافية، تكون نموذجاً لما ينبغي أن يكون في تحقيق الأمور ووضعها في نصابها. وكان بودنا أن نفعل ذلك بالنسبة لتلك القصور جميعها ولكن ذلك يخرج بنا عن هدف الكتاب وغايته.

وفي سبيل ذلك، ننقل ما كتبه الدكتور عفيف بهنسي عن هذا القصر، فهو مثال لما كتب عنه في بقية الكتب[2]، كما هو مثال، في الوقت نفسه، لما كتب عن القصور الأخرى.

قال الدكتور بهنسي:

قصير عمره:

اكتشف عام ١٨٩٨م العالم «الواموزيل» قصير عمره، الذي يقع على بعد حوالي خمسين كليومتراً إلى الغرب من الرأس الشمالي للبحر الميت، وهو يتألف من حمام ومنزل، يرجعان إلى العصر الأموي، وعلى التحديد إلى عهد الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ ـ ٧١٥)م سادس الخلفاء الأمويين.. ولقد درس هذا البناء دراسة موسعة، وهو يشبه الحمامات التي كانت معروفة في هذه المنطقة منذ عهد الرومان..

ولقد استدل على تاريخ بناء هذا القصر من خلال صورة الملوك الستة إذ أن أحدهم وهو إمبراطور بيزنطة كتب فوقه اسم قسطنطين. وهو الامبراطور الذي كان يعاصر عبد الملك. وثمة صورة أخرى كتب فوقها روذريق الذي حكم لسنة واحدة وقتل في إحدى المعارك مع الجيوش الأموية عام ٧١١م، ولكن الرسوم ترجع على الغالب إلى عهد هشام.

---

(١) اخترنا هذا القصر للدراسة لأنه الأكثر دراسة واهتماماً من قبل المؤلفين، فما من كتاب في الموضوع إلا ويشير إليه..

(٢) انظر: الفن الإسلامي. أبو صالح الألفي ص ١٤٩ ـ ١٥١، وفلسفة الجمال تأليف الدكتور محمد علي أبو ريان ص ٢٤٠ وغيرهما كثير..

الرسوم الجدارية في قصير عمره:

أما الرسوم الجدارية التي اكتشفها موزيل، والتي نشرتها للمرة الأولى أكاديمية فيينا ضمن مجلد مطبوع ومزود بألواح ملونة، كان قد رسمها بالألوان الفنان مليش الذي رافق موزيل عام ١٩٠١م، هذه الرسوم تعتبر أفضل الرسوم الجدارية التي عثر عليها في القصور الأموية الأخرى نظراً لتنوعها ولدلالاتها التاريخية والعلمية ولأسلوب فنها. ومع ذلك فإن هذه الرسوم ما زالت تحتاج إلى المزيد من الدراسة لإبراز أهميتها الواسعة..

إن من أبرز المواضيع التي عالجها المصور في هذا القسم من القصر أو المدينة الأموية، وهو الحمام، تعطينا فكرة عن الهدف من بناء هذه المجموعة السكنية التي تخص الخليفة وجماعته، فلقد حفلت الجدران برسوم ملونة تمثل:

ـ مشاهد الصيد، وبعضها يمثل الصيد وذبح الظباء دون أن يبدو بوضوح أمير الصيد.

ـ كذلك تظهر مشاهد استحمام، وتمارين رياضية.

ـ وأوضاع مصارعة ومنازلة.

ـ وبعض الصور لنسوة عاريات في أوضاع مختلفة أو ضمن مجموعات متجانسة.

ـ ولقد عثر على رسوم آلهة اسطورية إغريقية للفلسفة والتاريخ والشعر.

وثمة ثلاثة مواضيع متميزة لا بد من عرضها مستقلة وهي:

١ ـ مشهد سماء مزينة بالنجوم والكواكب. وقد رسمت داخل قبة قسم المشلح في الحمام..

٢ ـ وفي نهاية الرواق الأوسط لقاعة الدخول الكبرى، عثر على صورة جدارية للخليفة جالساً على عرش ومحاطاً بهالة ومعه مرافقوه، ويضم المشهد صور وحوش بحرية هائلة وصورة طيرمائي...

ومن الصور الهامة، المشاهد الموجودة على السقوف المعقودة والمقسمة إلى أفاريز مربعة وكل مربع يتضمن مشهداً من مشاهد العمل العادي، مثل الفخاري والنجار والمزارع..

٣ ــ والمشهد الثالث الذي أثار كثيراً من الجدل، صورة ستة ملوك عليها كتابات عربية وإغريقية تميز أربعة منهم وهم قسطنطين وروذريق ــ آخر ملك قوطي في إسبانيا ــ والنجاشي ــ ملك الحبشة ــ وخسرو، ملك الساسانيين، ويعتقد أن الملكين الآخرين هما امبراطور الصين وحاكم هندي أو تركي.

ولقد رأى (أوليغ غرابار): أن هذه الصور تمثل الملوك الذين هزموا على يد عبد الملك بن مروان..

على أن أصول الرسم في قصير عمرة تعطينا دليلاً على تأثيرات كلاسية كانت قد تركت بصماتها في المنشآت التي أحدثت خلال العصر الروماني والبيزنطي في البلاد..

ولذلك فإنه ليس من شك إطلاقاً في هوية الفنان الذي رسم هذه الصور فهو عربي آرامي، أو عربي مسلم من سكان البلاد ولقد صور حسب الطريقة التقليدية التي كانت سائدة، ويؤكد (ايتنهاوزن) ذلك بقوله:

«لقد تبين عند التدقيق في الرسوم الجدارية في قصير عمره أن الكتابات الإغريقية التي نقشت كانت معرضة للخطأ والحذف. وأن الرسام عندما أراد أن يكتب بالعربية لم يكن ذلك صعباً عليه، ولكن بعض الكتابة العربية ما زالت متعلقة بالحروف الآرامية. مما يدل على أن السكان العرب الأصليين، وليس ضرورياً أن نسأل ما إذا أصبحوا مسلمين، قد قاموا فعلاً بنقش هذه الرسوم، وهو أمر بديهي، ولكن هذه الوقائع تزيده وضوحاً»[1].

---

(١) الفن العربي الإسلامي في بداية تكوينه. عفيف بهنسي. دار الفكر بدمشق ط ١.

مناقشة :

بعد الوقوف على المعلومات السابقة عن هذا القصر، نستطيع القول بأن (موزيل) أخطأ في نسبة هذا القصر إلى الوليد، بل أخطأ في نسبته إلى العهد الأموي والإسلامي. إن غالب المعطيات السابقة تتجه إلى أن هذا القصر المكتشف هو من الأبنية المشادة قبل ظهور الإسلام، ولعله من الأبنية التي شيدها الغساسنة التابعون للحكم الروماني.

ونستطيع تأييد هذا الرأي بالمعطيات السابقة نفسها:

١ ـ ورد في الوصف السابق: أن هذا الحمام يشبه الحمامات التي كانت معروفة في هذه المنطقة منذ عهد الرومان.

كما سبق القول بأن تأثيرات كلاسية قد تركت بصماتها عليه، تلك البصمات المعروفة في العصر الروماني والبيزنطي.

فلماذا لا يكون هذا البناء واحداً من هذه الأبنية الرومانية؟

٢ ـ إن الكتابة المستعملة في هذا القصر هي: الإغريقية، وحينما استعملت الكتابة العربية كانت ما زالت متعلقة بالحروف الآرامية.

ولم يكن هذا ليحدث لو كان البناء أموياً، فقد أخذت العربية شكلها المستقل بعد كتابة القرآن الكريم.

ثم إذا كان البناء عربياً فلمن يكتب الفنان بالإغريقية؟ وما فائدة ذلك؟

٣ ـ إن صور المصارعة هي وليدة المجتمع الروماني، وهي معروفة به، فما هو مبرر وجودها في قصر عربي؟

٤ ـ وصور النساء العاريات؟ ما بالها؟

قد يقبل وجود صور، ويقبل وجود صور نسائية، أما أن تكون الصور لنساء عاريات!! فذلك أمر مستبعد كل البعد.

إن الوليد لو لم يخف الله تعالى، لكان له من خشية المسلمين ما يردعه عن

الإقدام على الأمر بذلك أو قبوله، ولو كان ذلك على سبيل المداراة لهم، خاصة وإن فيهم من يتتبع مثالب الأمويين ويعد عليهم سقطاتهم. فما زلنا في القرن الأول، وما زالت الأعين مفتوحة على كل انحراف يصدر عن بني أمية.

إن الوليد ما كان ليقبل بهذا الأمر ـ مهما يكن أمر إيمانه ـ سياسياً واجتماعياً، فما كانت الأوضاع لتسمح له بذلك وما زال بعض الصحابة على قيد الحياة والتابعون هم أهل العصر.

ومع ذلك لو رجعنا للتاريخ نسأله عن هذا الخليفة لوجدنا فيه من الصفات الذاتية ما يحول بينه وبين ذلك.

جاء في كتاب الكامل لابن الأثير: «كان الوليد عند أهل الشام من أفضل خلائفهم، بنى المساجد: مسجد دمشق، ومسجد المدينة ـ على ساكنها السلام ـ والمسجد الأقصى، ووضع المنائر، وأعطى المجذمين، ومنعهم من سؤال الناس، وأعطى كل مقعد خادماً، وكل ضرير قائداً، وفتح في ولايته فتوحاً عظاماً، منها الأندلس وكاشفر والهند..»[1].

إن من كان هذا شأنه في حرصه على بناء المساجد واهتمامه بعظمة الإسلام ما كان ليخدش دينه بقبول تلك الصور في مكان يقيم فيه.

إن تصوير النساء العاريات ونحت تماثيلهن كذلك سمة من سمات العهد الروماني.. ولا يتصور أن تكون من إنتاج الفن الإسلامي.. علماً بأن هذا الأمر لم يحدث في العصور المتأخرة البعيدة عن الأجيال الفاضلة، فكيف يحدث في القرن الأول؟!![2].

٥ ـ ورسوم الآلهة الإغريقية، ما شأنها؟!

قد يغض النظر عن رسوم النسوة العاريات، فذلك مرجعه التهاون في

---

(١) الكامل ٥/٩.

(٢) والأمر المستغرب أن الكتاب الذين أتيح لنا الاطلاع على كتبهم يبرزون هذه النقطة بالذات ويسلطون عليها الأضواء؟!

تنفيذ أوامر الإسلام، أما القبول بوجود رسوم لآلهة الإغريق فذلك أمر يمس العقيدة، ولا مجال للتسامح فيه. إذ لا يتصور إلا من إنسان ارتكس في الشرك بعد الإيمان بالله الواحد سبحانه. وهذا أمر لا يقبله الوليد لنفسه بحال من الأحوال.

لماذا لا نكون منطقيين مع أنفسنا، فنقول إن القصر بني في عصر كان فيه لهذه الآلهة وجود واحترام، أي قبل ظهور الإسلام.

٦ ــ ونقف على صورة السماء المزينة بالنجوم والكواكب: إنها لم توضع عبثاً كما لم ترسم آلهة الإغريق عبثاً. . فكلها ذات صلة بالواقع الاجتماعي والعقيدي للعصر الذي رسمت فيه.

كان سكان دمشق القدامى من الكلدانيين يعبدون الكواكب[1]. . ولما اجتاحت النصرانية المناطق الرومانية في مطلع القرن الرابع الميلادي قبلت من الناس إيمانهم بالمسيح ولم تمانع في بقاء العقائد السابقة، وهكذا استمرت الوثنية في ظل النصرانية، كما هو معروف.

وإذن فالصورة لها مساس شديد بعصر ما قبل الإسلام.

٧ ــ ورسوم الرياضة، أليست هي السبيل إلى الكمال الجسماني، الذي كان الاهتمام به أحد مظاهر الحياة الرومانية.

* * *

كانت تلك بعض المؤكدات التي لا يمكن إغفالها، والتي ترجح ترجيحاً قوياً أن هذا القصر ليس هو (قصير عمرة) وإنما هو قصر أنشىء قبل الإسلام.

---

(١) قال ابن كثير في حديثه عن مسجد دمشق: «وكان أصل موقع هذا الجامع قديماً معبداً بنته اليونان الكلدانيون الذين يعمرون دمشق، وهم الذين وضعوها وعمروها أولاً. فهم أول من بناها، وقد كانوا يعبدون الكواكب السبعة المتميزة: القمر وعطارد والزهرة والشمس والمريخ والمشتري وزحل. .».
[البداية ٩/١٥٩].

واستكمالاً للبحث نعود لمناقشة الدليل الذي بني عليه (موزيل) رأيه، وتابعه الآخرون دون مناقشة.

انطلق موزيل في استدلاله ـ كما يقول الدكتور بهنسي ـ من تحديد تاريخ بناء القصر، والذي استدل عليه من الصورة السداسية ـ التي أطلق عليها اسم أعداء الإسلام ـ حيث وجد فيها اسم قسطنطين فوق أحد هؤلاء الستة، وقسطنطين هو الإمبراطور الروماني الذي عاصر الوليد. كما كتب اسم روذريق فوق صورة أخرى، وهو الذي حكم لسنة واحدة وقتل في إحدى المعارك مع الجيوش الأموية عام ٧١١م.

وإذن فالاستدلال يقوم على ذكر هذين الاسمين في الصورة التي لا تحمل أي تاريخ.

وقبل المناقشة نحب أن نورد ما كتبه الأستاذ أنور الرفاعي عن هذه الصورة، وقد وضع لها رسماً تخطيطياً. قال:

«صورة تعرف باسم أعداء الإسلام، وقوامها ستة أشخاص ذوي ملابس فاخرة، مرسومين في صفين، ثلاثة في الصف الأول، وثلاثة في الصف الثاني. وفوق أربعة منهم كتابات بالعربية والإغريقية لا تزال باقية. فالأول من اليسار في الصف الأمامي، فوقه كلمة قيصر بالعربية واليونانية لا تزال باقية، فهو امبراطور بيزنطة، والثاني في الصف الخلفي فوقه كلمة يظن أنها لوذريق آخر ملوك القوط في اسبانيا، والثالث في الصف الأمامي فوقه كلمة كسرى، فهو ملك الفرس، والرابع في الصف الخلفي فوقه كلمة النجاشي فهو ملك الحبشة. والملاحظ أن تصميم هذه الصورة ساساني»[1].

والملاحظ في هذا النص، دقة الوصف، ووضوح التفصيل مما يجعل الثقة فيه أكبر من الثقة في النص الذي أورده الدكتور البهنسي.

---

(١) تاريخ الفن عند العرب والمسلمين. ص ٩٧ أنور الرفاعي.

نقول بعد هذا:

إذا ذهبنا إلى ما ذكره الرفاعي، فلا إشكال في كون اللوحة قديمة قبل الإسلام، ذلك أن اسم (روذريق) ليس واضحاً وتقديره في باب الظن والتخمين، أما بقية الأسماء فهي ألقاب مناصب وليست أسماء أعلام، و (قيصر) كل حاكم رومي، و (كسرى) كل حاكم فارسي، و (النجاشي) كل حاكم حبشي، وعلى هذا فالصورة تدل على ملوك العصر الذي رسمت فيه وليس هناك ما يدل على أنها بعد الإسلام.

وحتى لو ذهبنا مع الدكتور بهنسي إلى أن اسم الحاكم الروماني (قسطنطين) فليس بالضرورة هو الذي عاصر الوليد، فقد حكم الدولة الرومانية أكثر من قسطنطين. أحدهم باني القسطنطينية. وعلى هذا فليس في اللوحة ما يدل على تاريخ ما.

ثم إن (روذريق) قد حكم سنة واحدة، وذلك لا يرفعه إلى مكانة الملوك الآخرين ولا يجعله في مصافهم إلا إذا كان القصر قد بدىء بالبناء به بعد تنصيبه وانتهي منه قبل قتله، وهو احتمال بعيد.

ثم إن صور الأشخاص عندما تعلق في القصور فذلك من باب التكريم، وهذا هو الأصل في هذا الأمر، فقد اتخذ الناس قديماً صور الصالحين والمكرمين لديهم.. ثم عبدوهم.. فهل كان اتخاذ هذه الصورة من قبل الوليد من باب التكريم..؟ قد يقول قائل، إنه وضعها لبيان عظمته بانتصاره على هؤلاء.. فنقول: لو كان الأمر كذلك لكان ينبغي أن يكون وضعهم في الصورة مما يوحي بذلك.. ولكنهم ظهروا في الصورة مكرّمين في ملابس فاخرة.

يترجح أن هذه الصورة إذن، للملوك في عصر ما قبل الإسلام، في قصر روماني بني قبل الإسلام.

وأما صورة الوليد ومرافقيه، فإن كان التقدير صحيحاً، ولم تكن صورة للمسيح وأتباعه بدلالة الهالة التي أحيط بها، فذلك يعني أن الوليد وجد هذا

القصر قائماً فاتخذه مكاناً له[1]، فرسمت تلك الصورة له. يؤيد هذا أن الصورتين محل الإشكال ــ صورة الخليفة، والصورة السداسية ــ ليستا من مدرسة واحدة. «فصورة الستة تظهر فيها آثار الفن الساساني الفارسي، بينما يظهر على الصورة الأخرى طراز الفن الهيليني، كما يقول الأستاذ الرفاعي»[2].

على أن وجود صور الوحوش في الصورة يرجح احتمال كونها للمسيح فذلك نوع من المعجزات أن يجتمع إليه الناس والوحوش..

وإذن فليس ما ذهب إليه (موزيل) بشأن هاتين الصورتين هو الاحتمال الوحيد، وإذا تعارضت الأدلة سقطت، فتبقى أدلتنا السابقة قائمة على ما ذهبنا إليه وهو أن هذا القصر ليس هو قصير عمرة بل هو قصر آخر بني قبل الإسلام، يؤيد هذا قول الدكتورة نعمت إسماعيل: «ولم يتأكد للآن بصفة قاطعة نسبة هذا القصر الذي اكتشفه موزيل عام ١٨٩٥ إلى الوليد»[3].

الآثار.. وسوء النية:

لقد أطلنا هذه المناقشة، والذي دعانا لذلك هو أن الاحتمالات التي يضعها بعض المستشرقين تتحول عند بعضنا إلى مسلمات، ثم تبنى عليها الأحكام.. وتتحول الجزئية إلى قاعدة عامة..

فكل تلك الأمور التي استعرضناها لم تستوقف الذين كتبوا في هذا الموضوع، وأصبحت نسبة القصر إلى الوليد مسلمة من المسلمات حتى ذهب بعض الكتاب يبني عليها وعلى أمثالها الأحكام[4].

---

(١) قال الأستاذ الرفاعي: «... وفي العهد الأموي استعمل الخلفاء والأمراء بعض القصور الرومانية الموجودة في دمشق وغيرها كما بنوا قصوراً كثيرة» المصدر السابق ص ٩٥.

(٢) المصدر السابق ص ٩٩.

(٣) فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية. د. نعمت إسماعيل علام ط ٢ دار المعارف بمصر ص ٣٠.

(٤) وكمثال على ذلك ننقل ما كتبه الدكتور عفيف بهنسي حيث قال: «إن الحديث عن رسام عربي يستدعي، عند البعض، السؤال عن وجود فن رسم تمثيلي، ومن المؤكد أن هذا

إن هذا الإغفال المتعمد لمناقشة تلك الأمور يجعلنا نستبعد حسن النية لدى هؤلاء، ويذكرنا بما كتبه الدكتور محمد محمد حسين عن اهتمام المستشرقين بالآثار والبواعث التي تدفعهم إلى ذلك[1].

إن إثبات نسبة مثل هذه الصور للأمويين تعني إثبات عدم التزامهم بالإسلام، وأن التفلت من أوامره حصل في وقت مبكر، والإيحاء ـ من جانب آخر ـ بأن الخروج على أوامر الإسلام لا مانع منه ما دام الخلفاء أنفسهم قد خرجوا عليه[2]. أو أنه شيء غير معقول فلا بد من الخروج عليه[3]...

السؤال قد وجد جوابه منذ زمن طويل. ولم يعد القول بتحريم التصوير عند المسلمين مقبولاً، وخاصة بعد أن أوضحت المكتشفات الأثرية أعمالاً فنية تصويرية تمت بأمر الخلفاء أنفسهم، دون خوف أو حرج وها نحن نرى في سورية، ومنذ زمن الأمويين قصوراً حافلة بالصور والرسوم مثل قصر الحير وقصير عمره..» [جمالية الفن العربي ص ٥٧ ـ ٥٨].

(١) لفت الدكتور محمد محمد حسين النظر في كتابه (الإسلام والحضارة الغربية) إلى اهتمام المستشرقين الزائد، ومن ورائهم حكوماتهم.. بالآثار في البلدان الإسلامية.. وبين أن البواعث وراء ذلك متعددة منها بعث القوميات.. الأمر الذي يربط الناس بماضيهم البعيد أي ما قبل إسلامهم... وفي هذا تفكيك لعرى الأخوة الإسلامية.. وهناك أهداف أخرى.

وقد وصل هذا الاهتمام من الحكومات إلى درجة ذكره في صك انتداب الحكومة البريطانية على فلسطين حيث قالت المادة ٢١ (.. أن تضع الدولة المنتدبة وتنفذ في السنة الأولى من تاريخ تنفيذ هذا الانتداب قانوناً خاصاً بالآثار والعاديات).

[الإسلام والحضارة الغربية. مؤسسة الرسالة. بيروت ط ٤ ص ١٣٩ ـ ١٤١].

(٢) انظر التعليق قبل السابق.

(٣) كتب الدكتور محمد أبو ريان بصدد حديثه عن حكم التصوير، يقول: «ولعلنا نتساءل.. هل كان المنع أو التحريم الديني سبباً معطلاً لفعل الأمور المنافية للشرع؟..

إنه لا يمكن إصدار حكم قطعي بهذه السهولة على موضوع خطير كهذا، يتعلق بقدرات الشعوب وإنتاجها الفني، ومن الصعب أن تتوقف القدرات الفنية وهي من لوازم حضارات الشعوب كنتيجة لنهي أو تحريم..»!! [فلسفة الجمال. محمد علي أبو ريان ص ٢٣٥ ـ ٢٣٦].

إننا لا ننكر وجود أناس من الفنانين لم يلتزموا بأوامر الدين، فذلك أمر متوقع في جميع مجالات الحياة ومنها الفن، ولكننا لا نريد أن نثبت أشياء قامت على الوهم والتخمين.

قد يحدث ـ أو قد حدث ـ أن الفنان الذي لم يلتزم بالإسلام ـ وهم قلة كما هو معروف ـ رسم الأشخاص أو ذوات الأرواح، فرسم الغزال والأسد.. والإنسان.. ولكنه لم يحدث أن بلغت به الجرأة إلى حد رسم النساء العاريات والآلهة الأسطورية في قصر خليفة مسلم.. والقرن الأول لم يمض بعد، هذا الأمر الذي لم يحدث في العهود المتأخرة حينما بعد الناس عن تطبيق الإسلام..!!

إننا بحاجة إلى منطق العقل، وألا نكون إمعات..

الرسم في المخطوطات:

إن أقدم ما وصل إلينا من مخطوطات مزينة بالرسوم يرجع إلى القرن السادس الهجري، وربما تظهر مع مرور الزمن مخطوطات تعود إلى ما قبل ذلك. فقد ضاع من تراث المسلمين الكثير.

وما ظهر من هذه المخطوطات يؤكد أن رسومها ليست بداية لهذا الاتجاه في الرسم، وإنما تؤكد القدم الراسخة للفنان في عطائه، مما يؤكد أنها مرت مراحل قبل ذلك حتى وصلت إلى هذا الرقي، فليس من المعقول أن تظهر هذه الصور منذ بدايتها فجأة بهذا التقدم الذي وصلت إليه.

ومن هذه المخطوطات:

● مخطوط لكتاب (مقامات الحريري) رسم صوره: يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي. وهو محفوظ حالياً في المكتبة الوطنية بباريس. ويرجع تاريخه إلى (٦٥٣هـ ١٢٣٧م) ويضم ٩٤ صورة بقياس (٣٧×٢٨ سم).

«وقد استعمل الواسطي في رسم هذه الصور الألوان الزرقاء والحمراء والصفراء بدرجاتها، من غير أي اتجاه لإبراز العمق. ويفصل بين المستوى

القريب والمستوى البعيد بخط داكن. وصور هذا المخطوط تعبر عن الحياة الاجتماعية في العراق في القرن الثالث عشر الميلادي، سواء أكانت هذه الحياة داخل المسجد، أم الخان أم المكتبة أم الحقل، وهي تلقي أضواء على الشخصيات الواردة في المقامات بحيث تبدو معبرة حية على الرغم من أن أسلوب الأداء زخرفي وفي مجال البعدين»[1].

● مخطوط مصور لكتاب (كليلة ودمنة) وهو محفوظ كذلك في المكتبة الوطنية في باريس ويرجع إلى عام (٦٢٨هـ ـ ١٢٣٠م) ويشتمل على ٩٨ صورة عن الحيوان، صادقة التعبير بأسلوب مبسط.

● مخطوط لبعض أجزاء كتاب الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، مزين بالرسوم وموجود في المكتبة الوطنية بالقاهرة.

● مخطوط لكتاب (خواص العقاقير) كتبه وصوره عبد الله بن الفضل في عام (٦٢٠هـ ـ ١٢٢٢م) وكان به ٣٠ صورة هي موزعة الآن بين المتاحف.

● مخطوط لكتاب (في معرفة الحيل الهندسية) محفوظ في متحف (المتروبوليتان) للفن في نيويورك. وقد وضعه وشرحه بالصور التوضيحية «الجزري» أحد مهندسي بلاط السلطان ناصر الدين محمد.

● كتاب البيطرة (٦٠٦هـ. ١٢٠٩م)من عمل علي بن حسن بن هبة الله. وهو محفوظ بدار الكتب بالقاهرة.

● مخطوط عن الفلك مزين بعدد من الصور تمثل البروج والنجوم، محفوظ بمتحف (المتروبوليتان) في نيويورك[2].

ومن الملاحظ أن هذه الكتب المصورة يمكن إرجاعها إلى فئتين:

---

(١) الفن الإسلامي. أبو صالح الألفي ص ٢٣٧.

(٢) انظر بشأن هذه المخطوطات: كتاب (الفن الإسلامي) أبو صالح الألفي ص ٢٣٦ وما بعدها، وكتاب (جمالية الفن العربي) د. عفيف بهنسي ص ٥٨ وما بعدها.

الكتب الأدبية: حيث تكون مهمة الصورة الإسهام مع خيال القارىء في استكمال الواقعة الأدبية التي بين يديه، والعيش في أجوائها..

والكتب العلمية، وهنا يكون العبء الملقى على الصورة أقرب إلى الجانب العملي التطبيقي منه إلى الجانب التزييني. فرسوم النباتات في كتب العقاقير ورسوم آلات العمليات في الكتب الطبية، والرسوم الهندسية في كتب الهندسة.. تعتبر من الوسائل المساعدة على الفهم، فهي وسائل إيضاح أكثر منها وسائل زينة. وهي بالتالي لن يكون للرسم التشخيصي دور كبير فيها.

وترجع هذه الرسوم إلى مدارس متعددة نذكر منها: مدرسة بغداد، والمدرسة المغولية، والمدرسة التيمورية، والمدرسة الصفوية، والمدرسة المملوكية، والمدرسة الهندية[1]..

خصائص رسوم المخطوطات:

لا بد من الإشارة إلى أن الفن الإسلامي قد ابتعد عن التجسيم، وحتى في الصورة آثر ألا يكون فيها أثر لما يوحي بالتجسيم، ولذا اكتفى بالصورة المسطحة التي تعتمد على البعدين ولم يبال بالبعد الثالث.

إن المنظر في لوحة مسطحة، يجعل الأشياء مجابهة للناظر، وتكون الإضاءة عامة شاملة، وليست مسلطة من اتجاه معين. «وهكذا فإن الرسوم تبقى إسقاطاً للأشياء وليس انعكاساً» ـ كما يقول الدكتور بهنسي[2] ـ وعلى هذا فحينما يوجد الظل فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي بل يخضع لرغبة الفنان وإرادته.

إن هذا الاتجاه في التصوير يتساوق مع الظاهرتين اللتين ذكرناهما في بحثنا

---

(١) انظر في تفصيل هذه المدارس كتاب (الفن الإسلامي) أبو صالح الألفي ص ٢٣٦ ـ ٢٤٨.

(٢) جمالية الفن العربي ص ٤٤.

عن التصوير الإسلامي: ظاهرة اللاطبيعة، وظاهرة اختفاء العناصر الشخصية.

والظاهرة الأولى واضح تطبيقها في رسوم المخطوطات.. فالأزهار والأشجار... تأخذ طابعاً هندسياً في الغالب.. وطابع التكرار.. وهكذا تخرج إلى إطار اللاطبيعة. أو كما يقال تخضع للأسلبة.

وأما الظاهرة الثانية ـ انعدام العناصر الشخصية ـ فهي لم تحقق، ولكن الفنان استطاع بعبقريته أن يبتعد بها عن الطبيعة بعداً كبيراً، وقد بذل في سبيل تحقيق ذلك جهوداً كبيرة أوصلته إلى اتخاذ كثير من الوسائل منها:

ـ إلغاء البعد الثالث الذي يعطي الأشياء شكلها الحقيقي.

ـ إنه حينما رسم الأشخاص لم تكن معالمهم واضحة، ولم يكن هناك اهتمام بإيضاحها، بل نقول إنه قصد إلى ذلك، إذ ليس المقصود عنده رسم إنسان بعينه وإبراز ملامحه وخصائصه، وإنما الإشارة إلى وجوده، وهكذا تقترب القضية من المعنى التجريدي.. فالمقصود إنسان ما من الناس.

وكذلك فإن الحيوانات كثيراً ما يقضى على العناصر التشبيهية فيها، بالتحوير الذي يخضعها المصور له، وبالزخرفة.. وبالألوان التي لا تكون لها ـ عادة ـ في الواقع.. الأمر الذي يبتعد بها عن الطبيعة.

إن الجهد الذي بذله الفنان المسلم في سبيل تحقيق هذه المعاني لهو أعظم من أي جهد بذله فنان آخر، بل وفيه من الإبداع ما لم يصل إليه الفنان الكلاسيكي.

إن ما قام به الفنان المسلم يبرهن على قدرات وإمكانات لا حاجة لها في أي عملية فنية تقوم على النقل أو المحاكاة.

إنه سعي حثيث وجهود مبذولة في سبيل الالتزام.

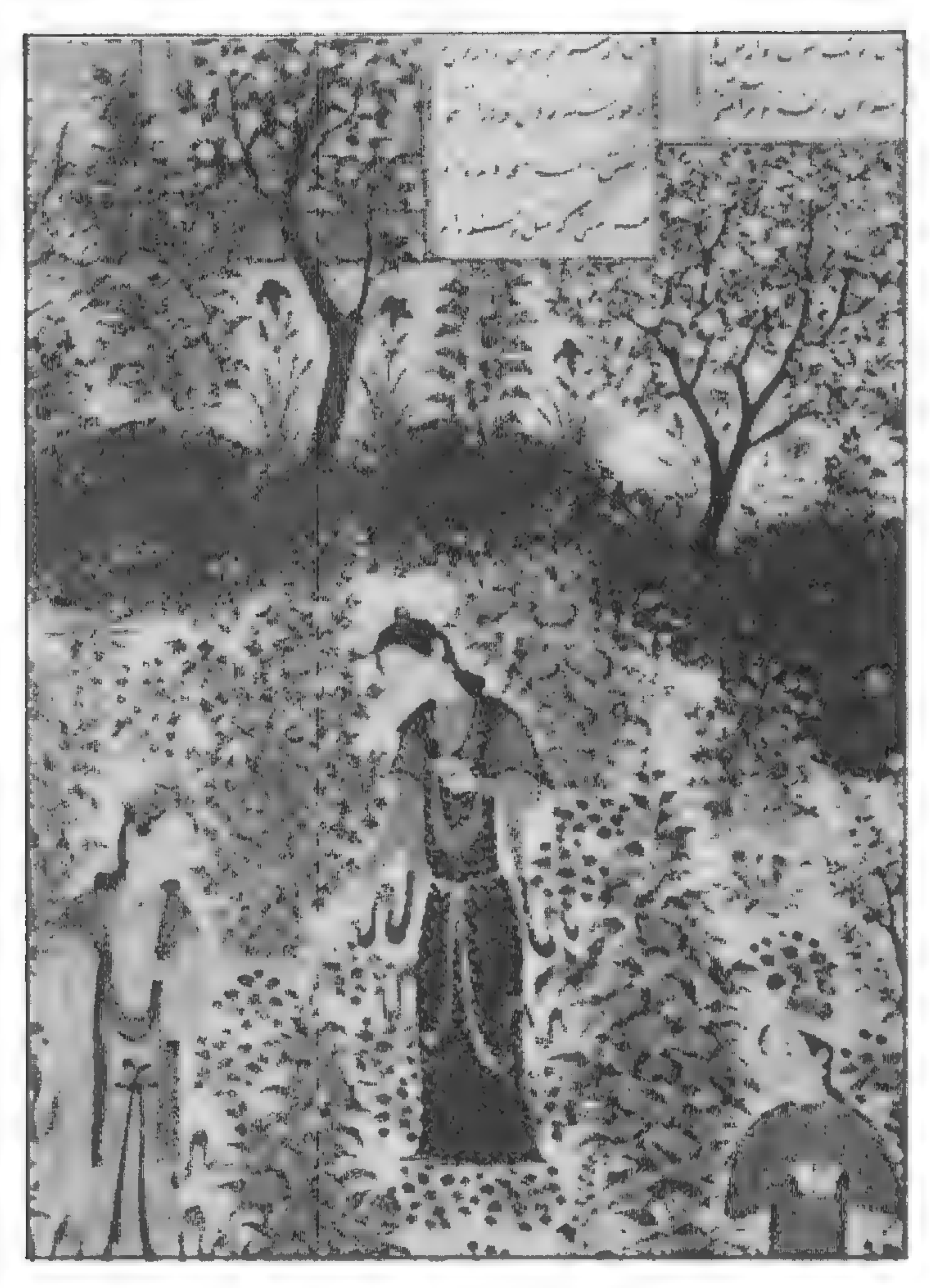
يقول الأستاذ كامل يوسف حسين:

«لقد تجنب الفنانون العرب، بالضبط، ما نهت الأحاديث عنه، وهو الصورة الشخصية، وانطلقوا نحو عالم آسر خلاب، يصورون فيه البشر والحيوانات والنباتات من دون تعيين، أي من دون نقل لملامح كائن بعينه، تحدد من حيث الزمان والمكان والذات، فقد كان همهم تصوير مفاهيم بالمعنى الأرسطي ومثل بالمعنى الأفلاطوني. أو إذا شئنا استخدام تعبير آخر لقلنا إن همهم كان تصوير المعاني الكلية للكائنات في إطار عالم فني تتكامل له مقومات جديدة كل الجدة.

وهكذا وصلت إلينا من الشام ومصر وبلاد الرافدين والمغرب العربي والأندلس منمنمات تمثل فناً جديداً باهراً له مقوماته الذاتية، وتحكمه ألوانه ومساحاته وقوانين إبداعه الخاصة به: يحذف فيه المنظور، ويستبعد تضاؤل الأشياء بمفعول المسافة، ويضرب صفحاً عن الأضواء والظلال، ويقدم فيه البشر والحيوانات كمفاهيم ومعان كلية»[1].

---

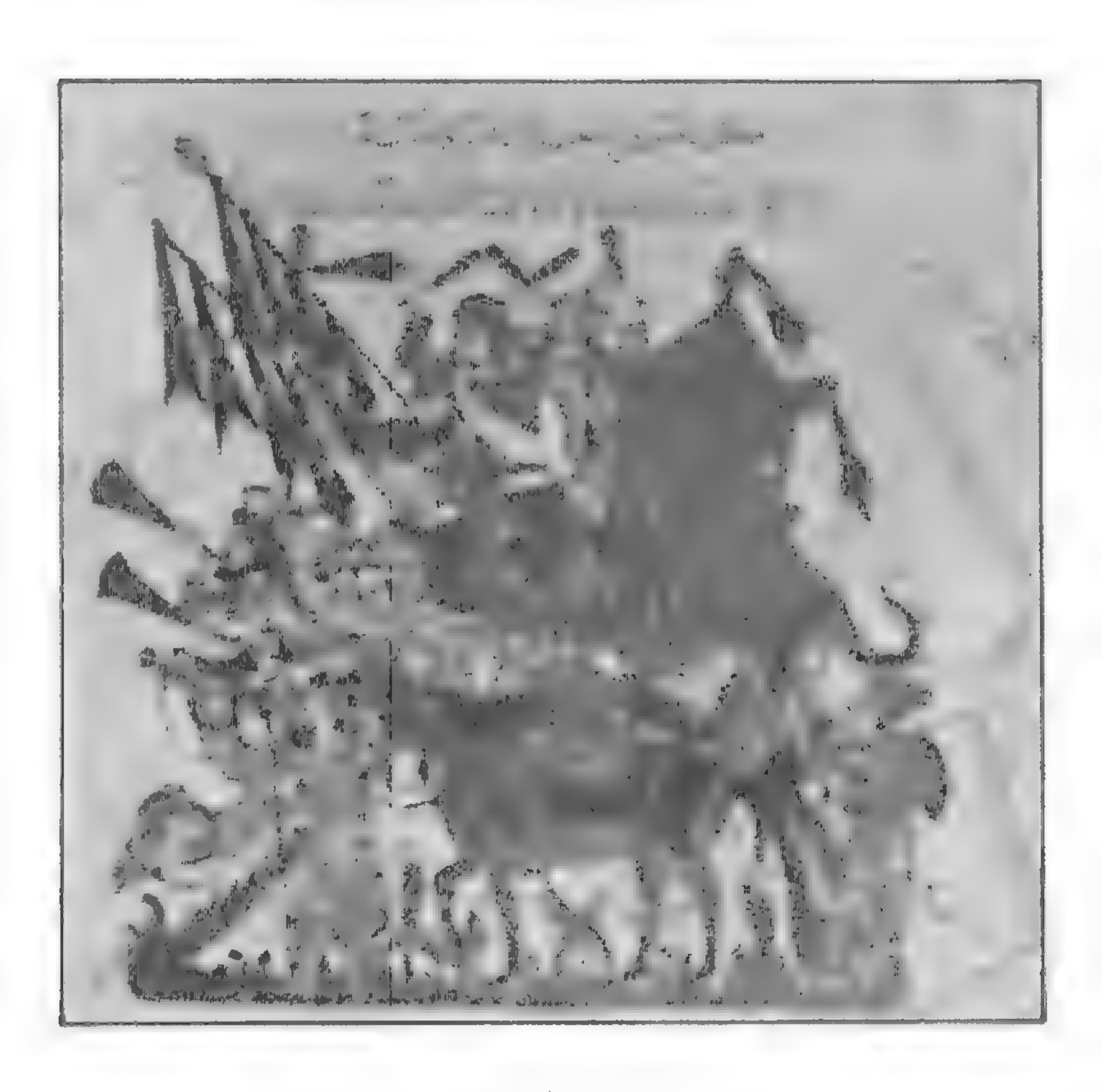
(١) من مقال تحت عنوان «التصوير العربي» في مجلة الكويت. العدد (٤٥) رمضان ١٤٠٦.



صورة من مدرسة هراة ـ إيران [١٤٣٠م]. متحف الفنون الزخرفية بباريس



(مجنون ليلى)، من مخطوط العروش السبعة، للشاعر الفارسي جامي



صـورة من مقامات الحـريري ، تمثل إثبات شهر شوّال
من عمل يحيى بن محمود الواسطي مدرسة بغداد [١٢٣٧م]
المكتبة الوطنية بباريس



لوحة من عمل المصور بهزاد، مؤرّخة ١٤٩٤م: (عمال يقومون بالبناء)

٢
التجــريــد

إثر الحديث عن التشخيص، من المستحسن أن نتحدث عن «التجريد».

فقد سبق أن استعملنا في وصف الفن الإسلامي لفظ «تجريدي» وكان لا بد من لفت النظر إلى هذه الكلمة وبيان معناها وما ترمي إليه، فقد استعملت في الفن الغربي لمعنى لا وجود له في الفن الإسلامي، فيحسن بنا أن نبين كلاً من المعنيين حتى لا يكون التباس.

التجريد في الفن الحديث:

سبق الحديث عن ذلك عندما تحدثنا عن النزعة التجريدية في الفصل الأول من هذا الباب. وملخص القول: إن التجريد يعني الابتعاد عن النقل عن الطبيعة، ورفض نظرية المحاكاة.

ثم خطت التجريدية خطوة أخرى، حين استغنت عن «الموضوع» في اللوحة، فالفن التجريدي، فن لاموضوعي، وتصبح اللوحة مجرد علاقة بين الخط واللون والمساحة.

ثم كانت الخطوة الثالثة، وهي الاستغناء عن «الشكل» أيضاً. ويسمى هذا النوع «تجريدياً غير تشخيصي».

وهكذا فالفن التجريدي فن تخلص من التقيد بالتعبير عن «موضوع» أو «شكل» معين... وهذا ما يذكرنا «بذلك المثال الذي يذكر عن سيدة وقفت تشاهد لوحة للفنان التجريدي (كاند نسكي) تحمل عنوان: امرأة، فسألت الفنان باندهاش: لكني لا أرى هنا امرأة؟ فأجابها بقوله: إنها لوحة يا سيدتي وليست بامرأة»[1].

---

(١) مقدمة في علم الجمال. أميرة مطر ص ٤٨.

التجريد في الفن الإسلامي:

لا شك بأن هذه اللفظة حينما تستعمل في وصف الفن الإسلامي، فهي لا تمت بصلة إلى المعنى المستعمل في الفن الغربي. ذلك أن الاستغناء عن الموضوع يعني العبث، وهو مرفوض في المنهج الإسلامي، فكيف إذا خلا العمل عن الموضوع وعن الشكل أيضاً؟!

فحينما يصف بعضهم فن الزخرفة الإسلامي ـ وخاصة منه الزخرفة الهندسية ـ بأنه تجريدي، فلا يعني ذلك أنه خلا من الموضوع.. فموضوع الزخرفة الإسلامية هو التجميل والتزيين.

وإذا أمعنا النظر فيما استعملت له هذه الكلمة في الفن الإسلامي أمكننا القول بأنها جرت في أحد معنيين:

١ ـ إنها تعني خلو الموضوع من التشخيص ـ أي من رسوم الأشخاص فيه ـ وعلى هذا تكون كلمة «تجريدي» في مقابل كلمة «تشخيصي».

٢ ـ إنها تعني توخي عدم التباين بين أفراد النوع الواحد، والخروج من الكثرة إلى النموذج. فترسم ـ مثلاً ـ ورقة الشجر بحيث لا تمثل ورقة نبات بعينها، بل تشير إلى شكل الورقة، دون أن يكون في الطبيعة ما يماثلها.

وبتعبير آخر: إنها تعني تصوير الأشخاص من غير تعيين. أي من دون نقل الملامح لكائن بعينه تحدد من حيث الزمان والمكان والذات، فالغاية تصوير المفاهيم، أو الرمز لوجود الكائن.

ومعنى هذا أن التصوير الشخصي لا يكون لزيد من الناس أو بكر، بل تصوير لإنسان ما من البشر، ولذا يكون الرسم غير واضح المعالم، خال من الانفعالات.

ومهما يكن من أمر فينبغي تحديد معاني هذه المصطلحات من وجهة النظر الإسلامية، حتى لا تختلط المفاهيم.

الزخرفة ليست «رمزاً»:

ذهب بعض دارسي الفن الإسلامي من الغربيين إلى محاولة تفسير بعض الظواهر الفنية الإسلامية بأنها رموز لمعانٍ..

فهيئة المحراب وزخرفته ـ مثلاً ـ حيلة ترمز إلى النبوة، وذلك يعني أن المسلمين قد اتخذوا المحراب رمزاً لوجود الرسول ﷺ أمامهم دائماً يؤمهم في صلاتهم؟! وفي كل مسجد، وفي جميع العصور إلى يوم القيامة... هذا ما يراه البروفسور «بابا دوبولو» مدير مركز دراسات جماليات فنون المسلمين في جامعة السوربون[1].

ومن هذا المنطلق في الرمزية كان لا بد أن يصل الأمر إلى الزخرفة الهندسية، التي كانت دائماً تعد دائماً فناً تزيينياً. ولكنها الآن في ضوء الفن التجريدي الحديث يحسن أن يفتش لها عن وظيفة غير تلك التي تعارف عليها المسلمون خلال أجيالهم المتعاقبة.

وقد فعل ذلك «مارسيل بريون» حيث اعتبرها أساساً للتجريدية الحديثة[2]، ونفى بالتالي عنها صفة التزيين، لأن التجريدية الحديثة ليس من مهمتها ذلك. والتجريد في رأيه تعبير عن الروحاني وعن الإلهي، وهكذا أعطيت الزخرفة الإسلامية صفة «الرمزية». يقول «بريون»:

«إن الفنان في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو إلهي، كان يسعى إلى التجريد، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامي بصورة عامة، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائماً بصورة غير تشبيهية، وكذلك كان الأمر بالنسبة للفن اليوناني البدائي حيث كان مبعث إقامة الأصنام التجريدية، الشعور بأن تشخيص الآلهة استخفاف لقيمتها»[3].

---

(١) مجلة منار الإسلام العدد العاشر السنة الخامسة. شوال ١٤٠٠هـ. بحث بعنوان المحاريب في الإسلام.

(٢) جمالية الفن العربي. د. عفيف بهنسي ص ١٠٦.

(٣) المصدر السابق ص ١٠٤.

وهكذا تلتقي البدائية الفنية اليونانية القائمة على الوثنية، مع الفن الإسلامي في أوج رقيه.. ليكون كلاً منهما تعبيراً عن المتعالي في رأي «بريون»؟!

ولسنا في صدد مناقشة هذا الكلام وإنما سقناه لبيان ذلك الاتجاه الذي يريد أن يوظف الزخرفة الإسلامية لحساب الرمزية. وقد رأينا بعض الكتاب المسلمين يسيرون في هذا الاتجاه المنحرف وقد فعل ذلك بعضهم عن حسن نية[١].

ولبيان هذه النقطة نقول:

إن القاعدة التي ينطلق منها الفن الإسلامي، هي غير القاعدة التي ينطلق منها الفن الغربي. كما رأينا.

وإن مفهوم «التجريد» في لغة الفن الإسلامي هو غير مفهوم التجريد في الفن الغربي، كما رأينا.

ولقد كان التجريد في الفن الغربي نهاية لتيه الفنان، أو حلقة في سلسلة التيه، حاول أن يجد فيه طريقه إلى ما هو بحاجة إليه من الأمن النفسي والبعد عن القلق.. بل والتعرف على المطلق!!

---

(١) من ذلك ما ورد في كتاب جمالية الفن العربي للدكتور عفيف بهنسي حيث قال: ويلتقي الرقش العربي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق. لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الأعلى، هو الحق، هو الجوهر، هو الله، ولذلك سعى عن طريق الفن إلى إدراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد إلى الاندماج بالله»!!. ص ١٠٤.
وقد وقع في هذا الخطأ أيضاً المرحوم الدكتور إسماعيل فاروقي وذلك في صدد تفريقه بين الفن الغربي والفن الإسلامي حيث قال: فالفن المرئي في المغرب يقوم كاملاً على الطبيعة الإنسانية سواء تم التعبير عنها خلال الشخوص البشرية أو المناظر الطبيعية أو الأحياء، أو حتى خلال اللوحات التجريدية. أما الفن المرئي الإسلامي فلم يكن مهتماً بالطبيعة الإنسانية وإنما كان اهتمامه بالطبيعة الإلهية.
[مجلة المسلم المعاصر. العدد ٢٥ لعام ١٩٨١ ص ١٠٧].

أما التجريد في الفن الإسلامي فقد كان التزاماً من الفنان، العارف لما يريد، والقاصد له، والذي كان على وضوح تام بشأن عقيدته، التي لم يدخلها تحت معميات الأسماء..

هذه النقاط التي لم تعط نصيبها من الإيضاح كانت سبباً في وقوع هذا الانحراف في الفهم، هذا إذا سلمنا بعامل حسن النية.

يقول «ميشل سوفور»: «إن الفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص، وإيجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله، والتعرف على الإله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي»[1].

وهكذا يبين لنا غاية الفنان التجريدي: إنه من خلال عمله الفني الخاص يسعى إلى التعرف على الكلي الذي هو الله. والإله في العمل الفني هو شعور بانفعال جمالي!!

قد نعذر الفنان الغربي التائه في أن يجد في التجريد الوسيلة للتعرف على الكلي.. هذا التعرف الذي لن يزيده إلا إيغالاً في الظلام.. ولكننا لا نقبل أن ينتقل هذا المفهوم إلينا، لأنه غير واقعي وغير حقيقي وغير صادق.

إن الفنان المسلم الذي ابتعد عن الرسم التشبيهي انطلاقاً من التزامه بتنفيذ حكم شرعي، لم يكن ليقع في سبيل ذلك بانتهاك حكم عقيدي، فالله سبحانه وتعالى، ليس مجهولاً بالنسبة إليه حتى يتعرف عليه بواسطة فنه.. وحتى لو كان الأمر كذلك فليس الفن في هذا الميدان هو وسيلة المعرفة.

إن المنهج الإسلامي ــ والكتاب والسنّة مصدراه ــ قد تكفل ببيان واضح لا لبس فيه في قضية التعرف على الله تعالى، ذاتاً وصفات وأسماء، وليس في هذه القضية غموض حتى يترك للفن كي يوضحه. قد يصلح هذا ــ إن صلح ــ في غير الإسلام.

---

(١) جمالية الفن العربي. د. عفيف بهنسي ص[١٠٥].

لا بد من التأكيد، بأن الزخرفة الهندسية الإسلامية ليست رمزاً وإنما هي عمل تزييني جمالي، ولم يفكر الفنان المسلم أبداً في يوم من الأيام أن يحملها تلك الفلسفة، لأنه لم يـعش في تلك المتاهات التي عاش فيها الفنان الغربـي.

* * *

الفصل السادس

المجالات الوظيفية للرسم

في نهاية بحث الرسم يحسن بنا أن نتحدث عن المجالات الوظيفية التي يشغلها هذا الفن، والتي من واجبه أن يصنع الجمال فيها، فذلك مما يساعدنا على تصور عام للساحة التي يغطيها هذا الفن، وللأشكال التي يجعل من نفسه مضموناً لها.

ومن هذا المنطلق، نستطيع القول بأن المجالات الرئيسية لفن الرسم هي: المجال التعليمي، والمجال التزييني، والمجال التعبيري. ونفرد لكل منها كلمة موجزة.

أولاً ــ الوظيفة التعليمية:

يعد الرسم ــ والخط منه ــ من الوسائل التعليمية الأولى مكانة، والأولى قدماً، وهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكلمة التي تعتبر الوسيلة التعليمية الأولى، بل كان الرسم في يوم من الأيام أصلاً للكلمة ومادة لها.

ومع تقدم المدنية توسع ميدان هذه الوسيلة وتطور تطوراً واسعاً، فاستعملت الصورة الثابتة، والصورة المتحركة.. والملونة.. وهكذا أضحى الأداة التي يصعب الاستغناء عنها، ولا نحب الإطالة في الحديث عن هذا الجانب، فهو أمر واضح يعرف الجميع أهميته، ومدى ما توصل إليه من تقدم.

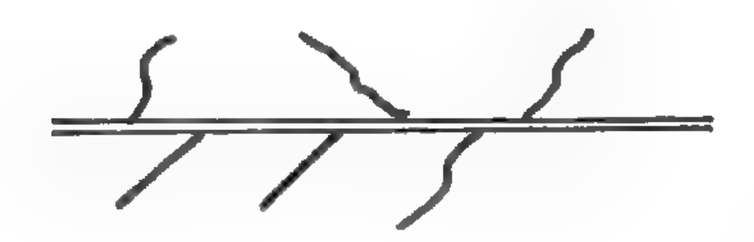
والذي يهمنا قوله في هذا الصدد، أن هذا الأمر ليس من مخترعات

العصر، كما قلنا، فقد تعلمه المسلمون تلقياً عملياً من الرسول ﷺ، ويغد العمل به تنفيذاً للسنة العملية، وتأسياً به ﷺ.

وقد يستغرب قولنا هذا، ولكننا إذا رجعنا إلى السيرة الشريفة وجدنا من المؤيدات الشيء الكثير، ونقتصر هنا على ذكر مثالين اثنين:

المثال الأول:

قال عبد الله بن مسعود رضي الله عنه: «خط لنا رسول الله ﷺ يوماً خطاًثم قال: هذا سبيل الله. ثم خط خطوطاً عن يمينه وخطوطاً عن يساره ثم قال: هذه سبل، على كل سبيل منها شيطان يدعو إليها، ثم قرأ هذه الآية: ﴿وأن هـذا صراطي مستقيماً فاتبعوه، ولا تتبعوا السبل فتفرق بكم عن سبيله﴾[1] »[2].



المثال الثاني:

«عن عبد الله بن مسعود عن النبي ﷺ أنه خط خطاً مربعاً، وخط خطاً وسط الخط المربع، وخطوطاً إلى جنب الخط الذي وسط الخط المربع. وخط خارج من الخط المربع.

قال: هل تدرون ما هذا؟

قالوا: الله ورسوله أعلم.

قال: هذا الإنسان. الخط الأوسط.

---

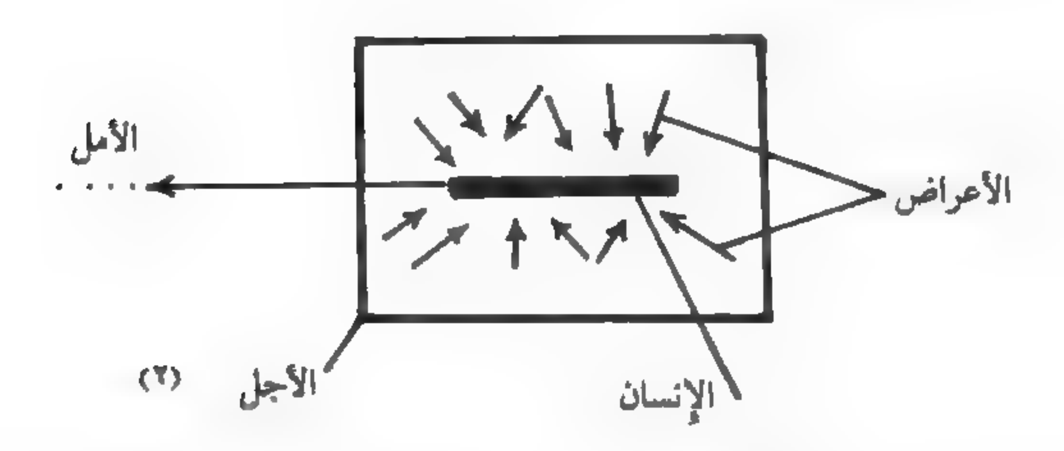
(١) سورة الأنعام: الآية ١٥٣.

(٢) الحديث ذكره القرطبي في تفسيره (الجامع لأحكام القرآن) وقال: رواه الدارمي في مسنده بإسناد صحيح، وأخرجه ابن ماجه في سننه عن جابر. وقد أورده في صدد تفسير الآية المذكورة.

وهذه الخطوط التي إلى جنبه الأعراض تنهشه من كل مكان إن أخطأه هذا أصابه هذا.

والخط المربع، الأجل المحيط به.

والخط الخارج، الأمل»[1].



يتبين مما سبق كيف أنه ﷺ استعمل الخط والرسم وسيلة إيضاح وبيان.. واستعان بهما على الوصول إلى التصور الذهني الذي أراد بقاءه واضحاً جلياً في فكر أصحابه ومن بعدهم.

ويلحق هذا القسم ما ورد عن السيدة عائشة رضي الله عنها بأن النبي ﷺ أقرها على اللعب بلعب البنات.. فهو أمر تعليمي يتصل بحياة الأنثى من تربية وعناية بالأطفال في مستقبل حياتها.. ويحسن بنا الوقوف على نص الحديث:

«عن عائشة قالت: كنت ألعب بالبنات يوماً، فربما دخل عليّ رسول الله ﷺ وعندي الجواري، فإذا دخل خرجن، وإذا خرج دخلن»[3].

---

(١) رواه أحمد في مسنده ١/٣٨٥، ورواه البخاري بلفظ قريب في كتاب الرقاق باب ٤ الحديث ٦٤١٧ وفي الفتح ١١/٢٣٥، وفي منتخب كنز العمال هامش المسند ١/٢٧٦.

(٢) أورد صاحب الفتح أشكالاً متعددة في بيان الشكل الذي يشير إليه الحديث. ونعتقد أن هذا الشكل الذي أثبتناه أقرب مما ذكر هناك.

(٣) رواه أبو داود، وهو في البخاري بلفظ قريب. انظر جامع الأصول ١٠/٧٥٣ ـ ٧٥٤ الحديث ٨٤٢٥.

وفي رواية أخرى:

«إن رسول الله ﷺ قدم من غزوة تبوك أوخيبر، وفي سهوتها[1] ستر فهبت الريح فكشفت ناحية الستر عن بنات لعائشة لعب،

فقال: ما هذا يا عائشة؟

قلت: بناتي. ورأى بينهن فرساً له جناحان من رقاع.

فقال: وما هذا الذي أرى وسطهن؟

قالت: فرس.

قال: وما هذا الذي عليه؟

قالت: جناحان.

قال: فرس له جناحان؟

قالت: أما سمعت أن لسليمان عليه السلام خيلاً لها أجنحة؟ فضحك حتى رأيت نواجذه»[2].

والحديث يؤدي أكثر من غرض. ففيه إقرار السيدة عائشة على فعلها، وهو الجانب المتعلق بموضوعنا[3]. قال ابن حجر في الفتح: «واستدل بهذا الحديث على جواز اتخاذ صور البنات واللعب، من أجل لعب البنات بهن، وخص ذلك من عموم النهي عن اتخاذ الصور، وبه جزم عياض ونقله عن الجمهور»[4].

وقياساً على ذلك، يكون من باب المباحات أن يتاح للأولاد ممارسة هواياتهم في الرسم في السن التعليمية، وهو أمر مهم في بناء شخصياتهم...

وإذن فالرسم كوسيلة تعليمية أمر يقره الإسلام، بل ويدعو إليه فهو من باب إحسان العمل الذي طالب به الإسلام. وهذا ما يفسر لنا عدم تحرج

---

(١) السهوة: صُفَّة صغيرة.

(٢) الحديث رواه أبو داود. جامع الأصول ١٠/٧٥٣ ـ ٧٥٤ الحديث ٨٤٢٥.

(٣) وفيه دلالة على إبداع السيدة عائشة بصنع الفرس ذات الأجنحة.

(٤) فتح الباري ١٠/٥٢٧. كتاب الأدب، باب ٨١ الحديث ٦١٣٠.

المسلمين في الرسم التعليمي حتى ولو كان تشبيهاً. وهكذا حفلت كتب الأطباء.. وغيرهم بالرسوم...

ولا يخرج على ذلك كتب الأدب التي زُينت بالرسوم، فعلى الرغم من أن هذه الرسوم حفل للعين فهي كذلك وسيلة إيضاح تنقل الوضع الاجتماعي للعصر الذي وضعت فيه، وقد أوضحنا فيما سبق أنها ظلت مساوقة للمنهج الإسلامي...

وهذا الذي نقوله يعد بدهية من البدهيات التي يعرفها من له أقل صلة بالسنة المطهرة، ولذا فنحن نستغرب فتوى الإمام محمد عبده، حيث بنى حكمه فيها، على عدم معقولية منع الإسلام لما فيه نفع للقضية التعليمية[1].

---

(١) نقل نص هذه الفتوى الأستاذ أبو صالح الألفي في كتابه (الفن الإسلامي) ص ٧٩ـ٨٣، ونحن نذكر منها بعض الفقرات:

«... إن الرسم قد رسم، والفائدة محققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتعظيم الصورة أو التمثال قد محي من الأذهان. فإما أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة، وإما أن ترفع سؤالاً إلى المفتي وهو يجيبك مشافهة...

«... وأما إذا أردت أن ترتكب بعض السيئات في محل فيه صور طمعاً في أن الملكين الكاتبين أو كاتب السيئات على الأقل لا يدخل محلاً فيه صور كما وردت في حديث: (إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه كلب ولا صورة) فإياك أن تظن أن ذلك يجنبك من إحصاء ما تفعل، فإن الله رقيب عليك وناظر إليك...».

«وبالجملة إنه يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين...».

أقـول:

إن ما أراد الوصول إليه وهو الفقرة الأخيرة قد برهنا عليه بوضوح من خلال منهج الإسلام فلا حاجة للاستنتاج. فالرسم التعلمي لا حرج فيه ــ كما سبق القول ــ.

ولكنا نستغرب هذا الأسلوب. ففي الفقرة الأولى كأنه يقول إن الأمر قد وقع وقد خرج الناس على أوامر الإسلام فلا تتعب نفسك.. والمفتي لن يعطيك أكثر من فتوى شفهية لأنه لا يستطيع الخروج عن النصوص خطياً وأنه لا يملك جرأة الإمام؟!.

وفي الفقرة الثانية استعمل الأسلوب الذي يشكك في الحديث علماً بأنه من رواية البخاري ــ في كتاب اللباس باب ٩٢ ــ ومن البدهي أن المقصود بدخول الملائكة التي

ثانياً ــ الوظيفة التجميلية:

وهي الوظيفة الأم، المناطـة بالرسم. فمنذ القديم زين الناس أماكن عبادتهم وبيوتهم بلوحات تجميلية، ومن قبلها كان النقش المباشر على السقوف والجدران.

إنه الوسيلة التي تؤمن للعين بهجتها وللنفس راحتها من خلال تعانق الخط واللون، والتوازن والتناسب والتناظر. . .

وتحت هذا القسم تدخل كل اللوحات التي حملت المناظر الطبيعية، والزخارف المتنوعة. . والتي أدت دورها كاملاً ابتداء من قبة المسجد ومئذنته ومروراً بالفرش من سجاد وغيره. . وانتهاء بالكأس الذي يشرب به أو الخاتم الذي تحلى به الأصبع.

وقد أتيح للرسم عن طريق هذه المهمة أن يشارك في تجميل كل ما يحيط بالإنسان من وسائل الحياة. فإنك أنى ألقيت ببصرك ألفيت أثراً من آثار هذا الفن.

وهذا المجال ــ من مجالات الرسم ــ هو مناط الأحكام الجمالية المطلقة.

ثالثاً ــ الوظيفة التعبيرية:

ولا نقصد بهذا ما ذهبت إليه المدرسة التعبيرية[1]، وإنما أن يُستعمل الرسم ليقوم مقام الكلمة في أداء مهمتها، فإذا كان الأديب يجد في الكلمة الوسيلة للتعبير عما يجيش في نفسه، فإن الرسام يجد في الخط. . الوسيلة نفسها. يساعده على ذلك اللون. . .

يعني وجودها هي ملائكة الخير والرحمة. وإلا فقد أورد ابن كثير عند قوله تعالى: ﴿كراما كاتبين﴾ سورة الانفطار الآية ١١ قوله ﷺ: (أكرموا الكرام الكاتبين الذين لا يفارقونكم إلا عند إحدى حالتين: الجنابة والغائط).

(١) المدرسة التعبيرية في الرسم: تقوم على الانفعال الباطن الذي يطغى على الوجدان فيطغى على اللوحة دون التقيد بالطبيعة أو المنظورات الواقعية. وقد سبق الحديث عنها في الفصل الأول من هذا الباب.

ويتحول الفن إلى لغة. وفي ضوء هذا نستطيع فهم تلك التعاريف التي ذهبت إلى ذلك[1].

وكثير من لوحات الفن الحديث تنضوي تحت هذا القسم، حيث لم تكن مهمتها إنتاج الجمال، أو راحة العين ومتعتها، وإنما كانت غايتها أن تطرح فكرة من خلال مشهد، وتظهر عبقرية الفنان هنا في أسلوب العرض الذي يطرحه.

وإذن فليس الجمال شرطاً في هذا الميدان، والمهم أن يستطيع الفنان التعبير عن فكرته بصدق. وبمقدار ما يحسن التعبير بمقدار ما يرتقي في سلم الجمال، الذي يصبح جمال العلاقة بين الفكرة المرادة ومدى تحقيقها على اللوحة وهذا ما عبر عنه بعضهم بالجمال الفني. إنه جمال الإخراج، جمال الفكرة، جمال التعبير عنها. وليس الجمال المطلق الذي يغلب على ساحته منطق العين. إنا هنا أمام جمال يغلب على ساحته منطق العقل.

ولنضرب بعض الأمثلة على ذلك.

المثال الأول: لوحة «الجورنيكا»:

تلك اللوحة المشهورة عالمياً، والتي استقرت الآن في بناء خاص ملحق بمتحف البرادو في مدريد بعد أن كانت في متحف الفن الحديث في نيويورك.

قام برسمها الفنان المشهور «بيكاسو» عام ١٩٣٧م.

وهي تمثل الآثار التي تركتها إحدى غارات قاذفات القنابل الهتلرية على قرية جورنيكا الاسبانية، وعلى سكانها العزل. وتبين مدى التدمير الوحشي الذي أصاب القرية وسكانها، كما تظهر مدى الرعب الذي عانى منه أولئك الناس.

وهي لوحة كبيرة، إذ يصل طولها إلى ثمانية أمتار، وقد استعملت فيها ألوان ثلاثة، هي: الأبيض والرمادي والأسود.

وأسلوب بيكاسو في هذه اللوحة «رمزي ساخر، استخدم فيه الرموز الخاصة بمصارعة الثيران، وصوَّر تمزيق الجسم الإنساني وتشويهه تعبيراً عن الألم

---

(١) يقول «ميرلوبونتي»: الفن لغة وأسلوب ويقول «هربرت»: الفن لغة رمزية. وقد سبق الحديث عن ذلك في الباب الأول من هذا الكتاب.

والرعب. وفي اللوحة يظهر المصباح والضوء الكهربائي.. ويعتقد بعض النقاد أن الثور يمثل الفاشية، ويعتقد البعض الآخر، أن الثور مع الحصان والمرأة المعذبة والجندي الجريح، تمثل شعب اسبانيا، نظراً لأنه من تقاليده مصارعة الثيران، لا ينظر إلى الثور على أنه عدو».

«وقد استخدم أكثر من مصدر للضوء: النافذة، المصباح، الضوء الكهربائي، لذا ظهرت الأضواء والظلال حادة عنيفة لتعطي الموضوع دراميته، إضافة إلى تمزيق الأشكال وتشويهها»[1].

إنها صورة ناطقة بآثار الحرب المدمرة حيث يتحول الإنسان والحيوان والأشياء والبناء إلى ركام، وحيث تسمع الأصوات من الأفواه المستغيثة فتصل إلى الأذن عن طريق العين.. ولكن لا مغيث؟!

كل شيء في اللوحة يوحي بالألم، الألوان، الظلال، الحركة وأسلوبها، اختلاط الأشياء وازدحامها وتكدسها فوق بعضها...

إنها لوحة محزنة بائسة.

ومع ذلك، فإنا نقول عنها: إنها لوحة «جميلة».

إن كلمة «جميلة» هنا، هو ما قصده بعضهم بقولهم «الجمال الفني»، بمعنى أن الفنان استطاع من خلال هذه اللوحة أن يعبر عما في نفسه، وأن يوصل هذا الإحساس إلى المشاهد.

فالجمال يكمن في إمكانية التعبير الصادق عما يجيش في نفس الفنان، وتحويل هذا الشعور إلى مشهد.. وبمقدار ما يكون هذا المشهد قادراً على نقل المشاهد إلى ما يريده الفنان بمقدار ما تتحقق الجمالية في هذا الفن.

إننا هنا لسنا أمام مشهد يبهج العين ويسرها، ولكننا أمام مشهد يدفعها إلى التحديق واستشعار ما ترى والتأثر به.

إنه الرسم «التعبيري» حيث يقوم فيه الخط مقام الكلمة، ويقوم فيه اللون

---

(١) عن مجلة الفيصل. العدد (٥٠) ص ١٠٤.

مقام النبرة.. إننا نحس بأنفسنا ـ ونحن أمام اللوحة ـ وكأننا أمام خطيب مفوّه متحمس، يشرح آثار الحرب من دمار وهلاك.. ولكن السامعين هنا ـ وكما رأيتُ ـ انصرفوا عن معنى حديثه ليستمتعوا برنة صوته وعظم نبراته، وكلامه المتدفق الهادر.. إنه الخطيب البليغ.. لقد شغلهم بأسلوبه عن مضمون حديثه.. فبات الواحد منهم يقول جميل؟!

ما هو الجميل؟

إنه الأسلوب واللهجة.. أما المضمون فلا يعبر عنه بـ (جميل) لأنه ليس جميلاً. وهذا شأن هذه اللوحة. إنها جميلة من حيث استطاعة الفنان على التعبير عما يريد، ونقله إلى المشاهد...

وهذا ما دفعنا إلى اعتبار هذا النوع من اللوحات من قسم الرسم التعبيري، لأنه لا يهتم بالجمال، أو لنقل إن الجمال هنا أصبح من نوع خاص. الجمال في أسلوب الأداء. وهو بدوره ما دفع بعضهم إلى اعتبار الفن لغة، كما قلنا.

المثال الثاني لوحة (طفلان يأكلان العنب والبطيخ):

وهي لوحة كلاسيكية بقياس (٧٠ × ٤٨) سم وهي من رسم الفنان الإسباني (موريلو) المولود عام ١٦١٨م.

إنها لوحة تمثل التشرد. طفلان فقيران يأكلان الفاكهة بشره شديد، ذلك أن الفاكهة شيء غريب في حياتهم، قد تقع أعينهم عليها، ولكن قلما تصل أيديهم إليها، وما ندري كيف وقعت في أيديهم. إنهما ما يكادان يحصلان على كسرة الخبز.. فهم في حلم، يسرعان في الأكل قبل انقضائه. ولذا نجد أحدهما وقد أمسك بالعنب يأكله بطريقة غير معتادة، وقد شغل يده الأخرى بقطعة من البطيخ، وكأنه يخاف أن تفلت من يده، ولذا فهو يسرع في أكل العنب ليدرك البطيخ.

واحتضن الآخر البطيخة، ولعله فعل ذلك إبعاداً لها عن قذارة الأرض، وما كانت ثيابه أقل وسخاً منها، ولكنه الحرص عليها. ومع أن السكين في يده

فهو يأكل من القطعة مباشرة ليلقي بالقشرة بجانبه فربما كان ذلك أسرع من فصل القشر بالسكين. ومع أن فمه مليء بالبطيخ فهو في حديث مع زميله، وكأنه يطلب منه أن يترك له قسطه من العنب.

المكان.. والثياب.. وأسلوب الطعام، كلها تنقل البؤس حياً إلى المشاهد. إنه الفقر المدقع، حيث المأوى بين الأطلال والخرائب، وحيث البساط هو الأرض كما خلقها الله تعالى، لا يفصل أجسادهم عنها إلا تلك الثياب البالية التي ذهب أكثرها وبقي أقلها...

إنها تجسيد للبؤس، بل إنها صورة المجتمع وقد ذهبت إنسانيته بما فيها من عطف وودّ وإخاء، فبرزت فيه هذه المشاهد معبرة عن ظلم الإنسان للإنسان.

نعم لقد استطاع الفنان أن يقول هذا بلوحته بل وأكثر منه...

فهل كانت الزينة والجمال قصداً من مقاصده؟

إن الموضوع، كما رأيناه، حديث عن البؤس والتشرد بلغة الفرشاة، وما من صلة بينه وبين الجمال، ولذا فالرسم هنا تعبيري، إنه كلمة مصورة عن فكرة جمالها ينبع من بعث المشاعر في نفسية المشاهد ونقله إلى جو اللوحة يعيشه واقعاً حياً، وبمقدار ما تكون اللوحة قادرة على ذلك بمقدار ما نقول عنها إنها جميلة من هذا الباب. وإلا فما كان البؤس والتشرد يوماً ما جميلاً.

الكاريكاتير:

ويلحق بهذا النوع من الرسم فن الكاريكاتير.

وهو لون من الرسم الفكاهي الساخر، يهدف إلى النقد والتوجيه، ويعتمد على التضخيم والمبالغة، فقد يضخم عضواً من الأعضاء في الرسم التشخيصي بحيث يطغى على بقية الجسم. وقد يبرز القضايا المعنوية بأسلوب مادي.

والحقيقة أن هذا اللون يعد أكثر إمعاناً في الاتجاه التعبيري الذي نتحدث عنه، فهو يلتقي مع الكلمة لقاء حميماً، بل لعل الرسم هنا قد استفاد الفكرة من الشاعر ثم صاغها بريشته.



الفنان بيكاسو: لوحة (الجورنيكا)



لوحة للفنان موريلو، تصوِّر طفلان يأكلان العنب والبطيخ

وهذا ما يذكرنا بقول المتنبي يصف كافوراً:

وأسود مشفره نصفه   يقال له أنت بدر الدجى

فقد ذهب المتنبي بعيداً في تضخيم الشفة السفلى لكافور حتى باتت مدلاة إلى نصفه. . وما يفعله الكاريكاتور ليس أكثر من هذا.

كما يذكرنا بقول ابن الرومي:

يا صلعة لأبي حفص ممردة   كأن ساحتها مرآة فولاذ
ترن تحت الأكف الواقعات بها   حتى ترن بها أطراف بغداد

* * *

كانت تلك إلمامة سريعة بالمجالات الوظيفية للرسم، بينا فيها كل مجال على انفراد.

وهذا لا يمنع أن بعض الأعمال الفنية قد يجتمع فيها غرضان من الأغراض السابقة أو بتعبير أدق قد يستطيع الفنان من خلالها أن يؤدي أكثر من وظيفة. وكمثال على ذلك نذكر فن الخط. فهو قد يشغل اللوحة بأسلوب زخرفي، فهو من هذا الجانب (تجميلي) وفي الوقت نفسه هو كلام يحمل معنى فهو (تعبيري). . .

الفن الرديء:

أما حين تخلو اللوحة من انتسابها إلى أحد المجالات السابقة ــ فلا تكون تعليمية، ولا تجميلية، ولا تعبيرية، وينعدم فيها الباعث والهدف فهي حينئذٍ نوع من العبث. والعبث لا يكون جميلاً بحال من الأحوال. وأمثلة اللوحات العبثية كثيرة جداً، منها كل تلك اللوحات التي لا يفهمها أحد ممن وقفوا أمامها، وإن كان من شأنهم أن يهزوا رؤوسهم تظاهراً بالفهم. . بل إن كثيراً من اللوحات لا يساورنا الشك في أن الفنان نفسه لم يفهم ما يريد، وقد يستغرب قولنا هذا، ولكن إذا عرفنا أنه في ظل هذه المدنية الحديثة هناك آلاف مؤلفة من الناس

لا يدرون غاية وجودهم في الحياة.. ألا يصدر عن فنان من هذا النوع رسم لا يفهم المراد منه؟

إننا نشارك «تولستوي» رأيه حيث يقول:

«... في التصوير يجب أن يعد من الفن الرديء، كل ما هو كنسي أو قومي، وكذلك كل الصور ذات الطبيعة الخاصة، أي كل الصور التي تعبر عن متع أو مغريات ترتبط بحياة الغنى والبطالة، وكذلك الصور الرمزية التي لا يتضح معنى الرمز فيها إلا لجماعة معينة من الناس، وأخص بالذكر تلك الصور ذات الموضوعات التي تغلب عليها الشهوة، أعني تلك الصور المخزية للنساء العاريات التي تملأ المتاحف وقاعات الفن...

«بمثل هذه الطريقة.. يجب أن نحكم على أعمال كثيرة ـ تعدها الطبقة العليا في مجتمعنا أعمالاً عظيمة ـ وعلى كل ما يصور المعجزات من اللوحات المصورة، ويدخل في ذلك لوحة (التجلي)[١] لرفائيل وغيرها...»[٢].

* * *

وبعـد:

تلك هي المجالات التي يشغلها الرسم في واقع الحياة.

ولا نشك بأن المجالين الأول والثاني هما الأصل في مهمة الرسم، ولكنا نتساءل فنقول: إذا كانت اللوحة التعبيرية ـ بحسب اصطلاحنا ـ قد أصبح الجمال الفني غاية وجودها، ألا يعني ذلك أنها قد تخلت عن غايتها الأصيلة التي دفعت الفنان لإنتاجها؟

---

(١) هي إحدى لوحات رفائيل الشهيرة، وتصور السيد المسيح محلقاً فوق الجبل بين موسى وإيليا مع تفصيلات أخرى، وتعبر عن فقرة وردت في إنجيل متى، وهي محفوظة بالفاتيكان.

(٢) عن كتاب (في الأدب المقارن) تأليف د. محمد عبد السلام كفافي ص ٧٧ و ٧٨ ـ ٧٩. ط ١ دار النهضة بيروت عام ١٩٧٢.

إن «الجورنيكا» كانت الغاية منها أن تذكي العواطف، وتلهب المشاعر ضد الاعتداء على الآمنين... وقتل الأبرياء، فإذا بمشاعر المشاهدين تتجه للحكم على اللوحة وجمالها.

وكذلك كانت الغاية في اللوحة الثانية ــ لوحة الطفلين ــ أن يستشعر المشاهد أولئك الفقراء والمحتاجين فيمد لهم يد العون.. بعد مشاهدة اللوحة، ولكن هذا لم يحصل قط. وبقيت المشاعر مجرد إعجاب بفن الفنان، إعجاب بالخطوط والألوان ودقة التعبير...

إن هذا النوع زاحم «الكلمة» في مهمتها فلم يفلح كما أفلحت، ولم يستطع أن يرتقي إلى مستواها.

أما ذلك النوع من الرسم الذي لا يفهم المراد منه، أو الذي اختار القبح موضوعاً له، فإن الكثير من لوحاته استطاعت أن تشق طريقها إلى المتاحف لتأخذ مساحات واسعة.. وخطر هذه اللوحات لا يقتصر على كونها لا تبعث البهجة للعين، وإنما يتجاوز ذلك إلى إفساد أذواق المشاهدين بل ويضطرهم إلى الكذب والنفاق، فيضطرون إلى التظاهر بالفهم وهم غير فاهمين، وإلى التظاهر بالإعجاب والجمال.. وهم غير قانعين بذلك...

وهذا ما دفع الفيلسوف الإسباني «جاسيت» إلى وصف الفن الحديث بأنه «تميز بأنه قد تجرد عن العنصر الإنساني»[1].

* * *

---

(١) فلسفة الجمال. أميرة مطر ص ١٦٦.

الفصل السابع

ردود على مطاعنه

إننا حينما نقرأ عن الفن الإسلامي، كثيراً ما نجد الخطأ يخالط الصواب، المطاعن تخالط المديح.. وهكذا تظل الأفكار المطروحة مشوشة.. أو يخالطها الغموض.

وفي هذا الفصل نحاول الوقوف على نماذج من هذه المطاعن والأخطاء محاولين بيان زيفها أو تصحيحها، فربما يكون ذلك وسيلة لإزالة بعض الغبش الذي أريد للفن الإسلامي أن يوضع خلفه.

وبما أن جُلَّ هذه المطاعن موجه إلى فن الرسم الإسلامي، فقد آثرت أن يكون هذا الفصل في نهاية الحديث عنه.

المطاعن والتصورات الخاطئة:

١ ـ ينتقد «هارتز فيلد» ما أطلق عليه اسم «مناقضة الطبيعة» في الفن الإسلامي.

كما ينتقد اختصار العناصر الشخصية في أعمال المسلمين الفنية، وبروز الأعمال الزخرفية التي هي إضافات عرضية في الفنون السابقة.

ثم يقرر بناء على ذلك وبصراحة: أن الإسلام لم يترك في نفس المسلم مكاناً للفن على الإطلاق.

٢ ـ يرى «م. س. ديماند» أن الفن الإسلامي هو فن زخرفي ـ أي أنه

فن بلا مضمون ــ وأن تصوير الأشخاص والحيوانات قليل وجوده، وإذا وجد فإنه يكون ضمن الزخرفة تابعاً لها، أي يكون وجوده عرضاً وثانوياً. وانعدام العناصر الشخصية يعد مشكلة المشاكل...

٣ ــ ويرى (ت. و. أرنولد) أن تحريم الإسلام تصوير الشخوص، إنما جاء «بالتأكيد» نتيجة «تأثير اليهود» الذين دخلوا في الإسلام...

ثم يخلص إلى أمر آخر، وهو: أن خروج المسلمين على هذا التحريم ــ في بعض الأحيان ــ وعدم التزامهم به، إنما يرجع إلى حقيقة هامة وهي: أن هذا التحريم مناف للطبيعة البشرية.

وأن الفنان المسلم ــ في الحالات القليلة التي رسم فيها الأشخاص ــ لم يحاول إبراز تعبيرات عاطفية على وجود الأشخاص الأحياء الذين تمثلهم هذه الصور، ثم يخلص إلى أن هذا الفنان يمر على المواقف العاطفية ببلادة.

٤ ــ أما «ريتشارد اتنجهاوسن» فيرى: أن العطاء الإسلامي للفن قد تقرر بناء على أربعة مبادىء:

الخوف من اليوم الآخر.
وكون محمد بشراً.
والخضوع لله القادر على كل شيء.
والأهمية الرئيسية للقرآن كتعبير عربـي للكتاب السماوي.

ويرى أن المبدأ الأول ــ الخوف من اليوم الآخر ــ هو الذي أوجد التضاد بين الإسلام والحياة المترفة. وبالتالي بين الإسلام والفن.

وأما المبدأ الثاني ــ تأكيد بشرية الرسول ــ فقد حطم كل احتمال لتطوير صور وتماثيل مقدسة كتلك التي يصور بها المسيح.

وأما المبدأ الثالث ــ الخضوع لله القادر ــ فهو يتضمن ــ في رأيه ــ التحريم المطلق لتمثيل الشخوص، وبالتالي الحط الكامل من شأن الفن التشخيصي.

وأما المبدأ الرابع ـ قدسية القرآن ـ فقد أنتج فناً إسلامياً، ازدهر لفترة طويلة[1].

٥ ـ وأما «فون شاك»:

فيعطينا خلاصة ما توصل إليه من قراءته فيقول: «الكتب التي تعرض لتاريخ الفن تقرر كلها أن النحت والرسم فنون غريبة على العرب دائماً، وأن الإسلام حين حرم التصوير جفف ينابيعها، ولم يبق للشعوب الإسلامية ما تمارسه إلا فن المعمار.

ثم يبين خطأ هذا الرأي ـ أي تحريم الإسلام للتصوير ـ على الرغم من عالميته، فيقول: «ولم يحدث أبداً أن حرمت قواعد الدين على المسلمين استخدام الصور...».

ولكنه يضطر للبحث عن أسباب تخلّف فن الرسم ـ حسب رأيه ـ فيقول: «إن كلا الفنين ـ النحت والرسم ـ ظلا في أدنى حدود الازدهار، ولكن الدافع يجب أن نفتش عنه بين أسباب أخرى، أقلها أن نرده إلى طبيعة الإسلام التجريدية...».

«وربما يرجع على نحو أشد إلى نقص جوهري في روح العرب.. وكان حظهم من الذكاء محدوداً في الرسم الإجمالي والخطوط والمساحة والحجوم، ولهذا لم يستطيعوا أبداً أن يتجاوزوا المبادىء في الرسم أو النحت...».

ثم يعتب على المسلمين، وبين أيديهم مادة غنية بالموضوعات، كيف أنهم لم يستفيدوا منها فيقول: «وكان ممكناً أن يجد الفن في معاني القرآن وتاريخ الرسول والمسلمين الأولين مواضع أخاذة، فيرسم لنا فنان مسلم في مستوى «تيثيانو» الرسام الايطالي، لوحات تصور سعادة الذين كان من نصيبهم الجنة

---

(١) انظر في هذه المطاعن، مقال الدكتور إسماعيل فاروقي، في مجلة المسلم المعاصر عدد ٢٣ عام ١٤٠٠هـ.

بين أحضان الحور العين، أو يصور لنا شقاء الذين انتهى بهم المطاف إلى جهنم. . .»[1].

٦ ــ الدكتور عفيف بهنسي:

يرى الدكتور بهنسي أن القول بتحريم التصوير غير مقبول، فيقول: «لم يعد القول بتحريم التصوير عند المسلمين مقبولاً، وخاصة بعد أن أوضحت المكتشفات الأثرية أعمالاً فنية تصويرية تمت بأمر الخلفاء أنفسهم دون خوف أو حرج»[2].

ويعلل ظاهرة التحوير والتجريد ــ بناء على عدم تحريم التصوير ــ بقوله:

«إن الروح التجريدية التي تسيطر على الفن الإسلامي، ليست كما يعتقد عادة نتيجة تحريم صادر عن الرسول محمد ﷺ، بل على العكس، هي تقليد أصيل هي إرث قديم سابق لمولد النبي نفسه، وقد استمرت هذه الروح على تغذية هذا الفن خلال جميع العصور وعلى ترسيخه في جميع البلاد التي سيطر عليها الإسلام. . .».

«لذلك فإن ظهور الفن العربي التجريدي لم يكن تابعاً لمنع التشبيه واستحالة التمثيل، بل كان نتيجة لتقليد قديم سرى عند العرب وأجدادهم منذ القديم، وكان مبعثه العقيدة الوحدانية، وكما يؤكد «بريون»: (أن الفكر العربي يتعارض أصلاً مع النحت والتشبيه، فلم يكن من ضرورة لأي منع ديني لتحويل هذا الشعب عن التمثيل ذي الأبعاد الثلاثة)، ولقد أبان «مارسيه»: (أن ندرة الوجوه البشرية في الفن العربي تعود إلى أسباب تاريخية وفنية أكثر منها إلى أسباب دينية). . .[3]».

---

(١) الفن العربي في اسبانيا وصقلية، تأليف فون شاك. ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي ص ٦ ــ ١٢ ط دار المعارف بمصر.

(٢) جمالية الفن العربي. الدكتور عفيف بهنسي ص ٥٨. سلسلة عالم المعرفة.

(٣) المصدر السابق ص ٧١ ــ ٧٢.

وأضاف سبباً آخر لعدم وجود التصوير التشبيهي لدى المسلمين فقال: «والواقع لم يكن موقف الإسلام من التصوير التشبيهي صادراً عن تعاليم دينية فقط، بل كان صادراً عن رفض شامل لكل ما هوغريب عن الفكر العربي والثقافة العربية، ولقد أوضح ذلك «بابا دو بولو» بقوله: (نستطيع أن نشارك دوفيللار بقوله: إن ما جعل التحريم يحدد بهذا الشكل الذي ورد في الحديث. هو مقاومة تأثير الثقافة الهلينية العقلانية على ميدان العقيدة الإسلامية، وذلك بفعل الآراء الفلسفية والتفسير وعلم الكلام، وتم التحريم عن طريق كبار المحدثين الذين كانوا يشعرون بالحاجة الماسة إلى الصفاء والتجريد...)[1]».

٧ ـ ويذهب أبو صالح الألفي إلى ما ذهب إليه البهنسي، ويؤكد ما ذهب إليه بقوله: «ويعتقد هذا الفريق من العلماء ـ «برهير» «تراس» «نبلسن» «لامانس» ـ أن انصراف المسلمين عن تصوير الإنسان والحيوان كان حلقة طبيعية في سلسلة تطور الفن في الشرق الأدنى، وأن الفن المسيحي في هذه الأقاليم قد مهد لتلك الحركة بالبعد عن الأصول الإغريقية»[2].

كانت تلك نماذج من آراء كثيرة أدلت بدلوها في الحديث عن الفن الإسلامي، بعضها كان يعي ما يقول، ويقصد ما يقول، وبعضها يردد ما يقال، وقد مر بعض ذلك فيما سبق[3].

وقبل البدء بمناقشة هذه الآراء، ينبغي أن نذكر ببعض الأسس ـ التي فصلنا الحديث عنها فيما سبق[4]، والتي لا بد من أخذها بعين الاعتبار في فهم هذا الفن.

---

(١) المصدر السابق ص ٨٨.
(٢) الفن الإسلامي، أبو صالح الألفي ص ٧٨.
(٣) في فصل حكم التصوير في الإسلام.
(٤) في فصل مفهوم الفن الإسلامي.

قواعد أساسية لفهم الرسم الإسلامي:

حتى نفهم أي جزئية ترتبط بالمنهج الإسلامي، لا بد من تصور عام لموقعها من هذا المنهج، وقد بينا ذلك في كتابنا «الظاهرة الجمالية»[1].

والفن بشكل عام ـ والرسم منه ـ هو جزئية من هذا المنهج تتساوق معه وتنتمي إليه، وهذا عامل من عوامل جمالها، حيث يتناسق الجزء مع الكل الذي تربطه به دورة دموية وأعصاب ووشائج...

وحتى نفهم هذا الفن لا بد من التعرف على القواعد التي قام عليها في ظل المنهج العام، وحينما نفعل ذلك، لن نواجه تلك المشكلات والمعضلات، ولن نحتاج إلى تخريجات وتخرصات.

١ ـ إن أول ما ينبغي ملاحظته، ونحن ندرس هذا الفن أن ننظر إليه بعين مُسْلِمة ـ أي من خلال المنهج العام، ومن منظور إسلامي ـ هذا الأمر، لم ينتبه إليه أكثر الدارسين للفن الإسلامي بما فيهم الكثير من المسلمين، حيث كانت دراستهم له من خلال عيون المستشرقين، الذين أخذوا بدورهم يطبقونه على قواعد الفن الغربي...

٢ ـ الفن الإسلامي فن ملتزم: والالتزام يعني تجنب ما فيه مضاهاة لخلق الله، ومن ذلك تجنب المحاكاة، والبعد عن تصوير الشخوص إنسانية كانت أم حيوانية.

٣ ـ الفن الإسلامي منوط بالجمال: فغرضه الأول تحقيقه، مطلقاً من القيود[2].

وفي ضوء هذه الأسس، نستطيع فهم الاتجاه الإسلامي في فن الرسم:

---

(١) الظاهرة الجمالية في الإسلام ص ١٨١ وما بعدها.

(٢) نريد بذلك الا يكون مقيداً بكونه «جمالاً فنياً» حيث يكون المضمون غير جميل.

مناقشة المطاعن:

«إن «مناقضة الطبيعة» و«اختفاء العناصر الشخصية» أو «كونها ثانوية» ليس عيباً في فن الرسم بل هو فضيلة:

والإسلام حينما منعه، إنما فعل ذلك لأكثر من سبب:

فهو يتعارض مع العقيدة إذ هو مضاهاة لخلق الله.

ودور الفنان فيه النقل، وليس الإبداع.

وينعدم فيه الجمال... لأنه حينئذ من صنع الله، ويبقى دور الفنان هو مهارته في اتقان النقل ودقة المحاكاة[1].

أما عدم ظهور التعبيرات العاطفية على وجوه الأشخاص، في الحالات القليلة التي عمد فيها الفنان إلى رسم الأشخاص فيرجع إلى التزام الفنان حيث لم يقصد برسم الأشخاص أكثر من الإشارة إلى وجودهم، ولذا لم يهتم بتقاطيع الوجوه وبيان الملامح، وإظهار التعبيرات النفسية والعواطف.. إن الإنسان في الرسم هنا تكميل لعناصر اللوحة فالغاية الإشارة إلى وجوده وليس بيان ملامح إنسان بعينه.

وللسبب نفسه كان رسم الطبيعة المؤسلبة أو الشخوص في مجال البعدين وغض النظر عن البعد الثالث ابتعاداً عن المحاكاة.

وإذن: فعدم إبراز التعبيرات العاطفية على الوجوه، لم يكن من باب العجز، ولا من باب البلادة، كما عزاه بعضهم، وإنما كان من باب الالتزام.

وهذا المذهب الذي لجأ إليه الفنان المسلم هو الذي جعل هذه اللوحات لا تخرج عن الوظيفة الجمالية.

---

(١) إن لوحة (الجوكندا) للفنان دافنشي، لا شك جميلة، ولكن هذا الجمال أليس هو جمال «الموديل» وكان دور الفنان هو تثبيته على اللوحة.؟!

● والتقيد بتلك الأسس هو الذي حرر الفنان من غل المحاكاة، ودفعه إلى البحث عن مجالات تتحقق فيها شروط الالتزام التي أخذ نفسه بها.

وقد وجد في فن الزخرفة ما يحقق له ذلك، فانطلق خياله يبدع الأشكال في مجال رحب لا حدود له، مما صبغ إنتاجه بهذه السمة الفريدة في الفن الإسلامي، فكانت لوحاته بلا حدود، فإذا وقفت حدود اللوحة أو السطح في وجهها ظلت ممتدة عبر الخيال.

● ووجد في قداسة الكلمة القرآنية ميداناً بكراً لم تلجه حضارة من الحضارات، حيث التقى الفن بالجمال في ظلال القداسة، فإذا الكلمة المرسومة تضحي ذلك الفن الإسلامي الخالص وقد تحقق فيها قوله تعالى: ﴿نور على نور﴾، نور مبعثه عُلْوِية الكلمة وقدسيتها، ونور مبعثه ما تحمله من هداية وحكمة، ونور مبعثه جهد الفنان وعبقريته في جعلها لوحة مشاهدة... تملأ العين جمالاً والقلب حكمة...

وهكذا نجد أنفسنا أمام نظرية كاملة يأخذ بعض أركانها ببعضها الآخر في تكاتف عجيب، حتى بدت وحدة واحدة.

ونتنقل الآن إلى بقية المطاعن والإشكالات:

● إن كل ذلك الركام من الكلام الكثير، حول قضية تحريم التصوير، أو عدم تحريمه لا قيمة له. لأن الفن الإسلامي التزم «التحريم» عملياً في إطار التشبيه والتشخيص. وبهذا فقد أعطى بياناً عملياً للحكم.

أما كون التحريم أثراً من آثار اليهود؟! وكونه ناتجاً عن فعل المحدثين، فذلك مما يضحك!! ذلك أن قائله يجهل جهلاً تاماً أوليات قواعد التشريع الإسلامي، فذهب يهذي.. والأعجب من هذا أنه وجد من ينقل عنه ذلك الهذيان.

وغريب أيضاً أن يكون الحكم الشرعي في قضية تحريم التصوير مطروحاً للتصويت؟! وأن يكون المصوتون من غير المسلمين؟؟ ونسوق كمثال على ذلك

ما جاء في كتاب «الفن الإسلامي» إذ جاء فيه: «... ومن المستشرقين والعلماء المعاصرين من يعارض نظرية التحريم أصلاً، ومن هؤلاء الأستاذ كريزويل، والأب لامانس والأستاذ أرنولد. أما العلماء ورجال الدين العرب (هكذا) المعاصرون فيبيح أغلبهم التصوير...»[1] ثم ساق ثلاث فتاوى لمحمد عبده ورشيد رضا ومحمود شلتوت مال فيها أصحابها إلى عدم التحريم[2].

لقد تبين مما سبق أن بنية فن الرسم الإسلامي تقوم على الابتعاد عن تصوير الأشخاص فما ضرورة هذه المناقشات، وما حاجتنا إلى هذه الفتاوى، إن الذين سيأخذون بها سينتجون فناً غير إسلامي. ولو وقف الذين أعطوا هذه الفتاوى على أسرار الفن الإسلامي لم يفعلوا ما فعلوا. فقد خاضوا في مسألة لم يقفوا على أولياتها...

● وأما القول بأن المسلمين خرجوا على هذا التحريم، لأنه مناف للطبيعة البشرية، فإنه يدفعنا للسؤال التالي: متى حدث هذا الخروج؟ وما مقدار حجمه؟ وفي أي قطر؟

إن «ت. و. أرنولد» نفسه، قائل هذا القول، يؤكد قلة هذا الخروج، وعلى فرض صحة قوله، فإن الشواذ لا تلغي القاعدة، وقد سبق في بحث الالتزام الحديث عن ذلك. إذ لا يسمى الفن فناًإسلامياً بناءً على هوية فاعله من حيث المكان أو الزمان، وإنما بناء على التزام الفنان بإسلامه.

● وأما القول:

ـ بأن الإسلام لم يترك في نفس المسلم مكاناً للفن على الإطلاق.
ـ وبأن الإسلام حين حرم التصوير جفف ينابيع فني الرسم والنحت.
ـ وبأن الخوف من اليوم الآخر أورث تضاداً بين الفن والإسلام.
ـ وبأن فشل العرب في فن الرسم يعزى إلى ذكائهم المحدود...

---

(١) الفن الإسلامي. أبو صالح الألفي ص ٧٩.
(٢) المصدر السابق ص ٧٩ ـ ٨٦.

فكل ذلك غايته الطعن في إمكانات الفنان المسلم. وإظهاره بمظهر التخلف، وتلك قضية لا تحتاج إلى المناقشة، فقد بلغ الفنان المسلم منزلة تقل عنها منزلة كل فنان آخر، والبرهان قائم في كل أثر تركه فنان مسلم. ومع ذلك نسوق مثالين من أمثلة لا تحصى عن إبداع هذا الفنان، ننقلهما من كتاب (الخط في الفن العربي) لمؤلفه الدكتور مصطفى محمود غلام، مع تعليق المؤلف عليهما.

المثال الأول:

«هذه اللوحة لها مكانة خاصة في ميدان الخط العربي فهي تمثل فناً إسلامياً في قالب مسيحي، فشعار بني نصر الذي جعلوه جزءاً من زخرفة قصر الحمراء هو «ولا غالب إلا الله»، وانتقل الشعار إلى قصر بني عباد في أشبيلية دون علم ملوك الإسبان وذلك عندما استولى الإسبان على أشبيلية حاولوا إزالة معالمها العربية الإسلامية.

وحين انتهوا من بناء الطابق الثاني بتصميمه الأوروبي فوق القسم العربي من القصر وجدوا أنه لا بد من إصلاح زخرفة القصر وإدخال بعض الرموز المسيحية بين الزخرفة العربية والإسلامية فطلبوا من ملوك بني نصر في غرناطة تزويدهم ببعثة من الفنانين المسلمين لترميم تلك الزخرفة.

وصل أعضاء البعثة إلى أشبيلية وأصلحوا ما أزيل من الزخرفة ولكنهم عمدوا إلى ترك أثر عربي إسلامي خالد في هذا القصر المسيحي. فوضعوا تصميماً يبدو مسيحياً في مظهره ولكنه يحمل شعار بني نصر فكان هذا الشكل الذي يتكون من جملة «ولا غالب إلا الله» محتوياً على بعض الصلبان. وبذلك أرضى الفنان المسلم نفسه بترك أثر إسلامي وأرضى أصحاب القصر الجدد المسيحيين بتصميم مسيحي المظهر. وظل هذا السرّ غامضاً إلى الآن.

ومما يزيد من أهمية هذا التصميم الفني هو أنه في فن النحت وصبّ القوالب لا يمكن أن يتساوى الشكل الأصلي مع قالبه مطلقاً، أي أنه لا يمكن أن يتساوى الذكر والأنثى أو القسم المرتفع والقسم المنخفض في أي عمل فني،

ولا غالب الا الله

والآن، انظر إلى القسم المرتفع الملون بالأسود، ثم دوّر الورقة واجعل أسفلها أعلاها ثم انظر إلى القسم المنخفض الملون بالأبيض واقرأه فهل تجد فرقاً؟

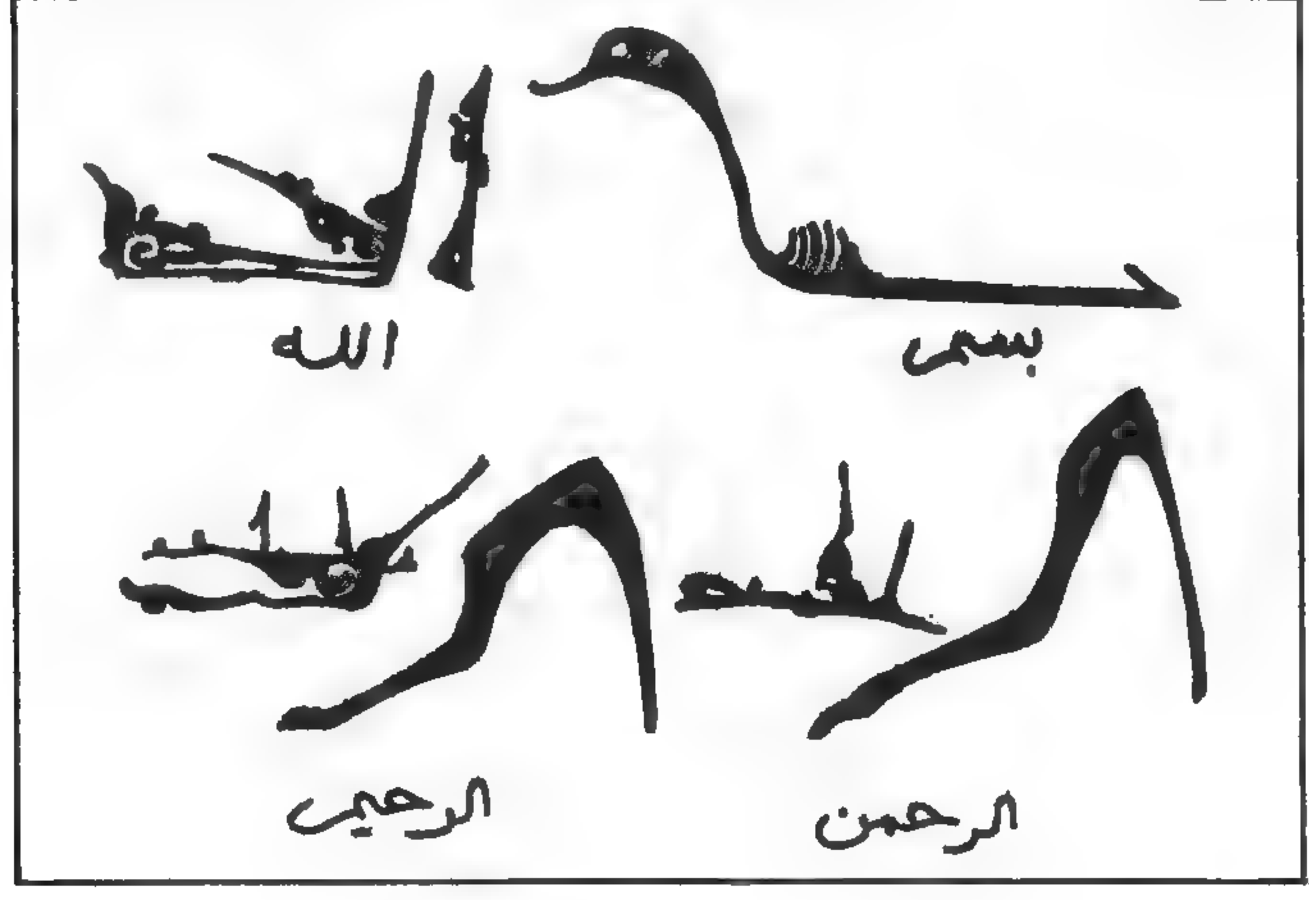
وثمة ظاهرة أخرى تميز هذه اللوحة وهي أنه يمكن قراءة القسم المرتفع منها بالنظر إليها من أسفل إلى أعلى، وقراءة القسم المنخفض منها بالنظر إليها من الطابق الثاني من القصر أي بالنظر إليها من أعلى إلى أسفل، وفي كلتا الحالتين نقرأ «ولا غالب إلا الله».

واللوحات السابقة توضح تصميم هذه اللوحة وتنفيذها».

المثال الثاني:

«يعتبر الفخّار من المواد المهمة في الفن الإسلامي، فقد استخدمه الفنان المسلم في كثير من الأحيان عوضاً عن النسيج المستعمل في الرسم (كنفاس). والرسم على إناء عميق بفرشاة ذات شعرتين أو ثلاث ليس بالعملية السهلة إلا أن الفنان المسلم كان قادراً على رسم أشكال ذات ألوان بديعة مذهبة وذات بريق معدني على أوان سبق طلاؤها بمادة زجاجية. ويبدو تمكنه في هذا الأسلوب الدقيق في رسومه أيضاً على عدد غير قليل من المخطوطات النادرة الموجودة في مكتبات العالم ومتاحفه.

وهذه اللوحة صورة لطير مرسوم على إناء من الفخار محفوظ في متحف بوستن للفن بالولايات المتحدة صنع في نيشابور بإيران أو سمرقند في القرن العاشر الميلادي والرابع الهجري. وقد أرسل المتحف الصورة للمؤلف لدراستها وتحليلها وتضمينها بحوثه. ووقف المؤلف أمامها متحيراً يسائل نفسه: لماذا أضاف الفنان خطين على ذنب الطير؟ هل أراد أن يجعل له أربعة أرجل؟ أم جعل له شعبتين إضافيتين في الذيل؟ أم أنه مجرد ملء للفراغ ليحقق التناسب في الرسم؟ وبعد تأمل طويل وتمعن للرسم كانت فرحة المؤلف كبيرة حين اهتدى إلى اكتناه سرّ هذه اللوحة التي تعبر عن البسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) فقد احتاج إلى ألفين لكل من (لر، لر) ليكمل بهما (الرحمن الرحيم) وبدون الألفين يكون الرسم ناقصاً. ولكي يربط الألف في كلمة (الله) التي وضعها أعلى بين


بسم
الله
الرحمن
الرحيم

رأس الطير وذيله حوّل حرف الألف من الوضع العمودي إلى الأفقي. وهكذا كان خياله الفني عميقاً ظل عدة قرون بدون تفسير».

أقــول:

واضح في اللوحة الأولى كيف أن الفن أضحى طوع بنان الفنان المسلم يصوغه بالشكل الذي يريد، ويضمنه ما يريد، ويوازن مع ذلك في عملية الحفر بين البروز والفراغ أو بين الارتفاع والانخفاض، ويتيح للمشاهد رؤية المشهد ذاته من وضعين متقابلين...

إن كل عملية لوحدها، لو وجدت في لوحة، لكانت فناً عظيماً، وإبداعاً جميلاً، فما بالنا وقد جمعت كلها في لوحة واحدة؟!

إنه الفنان المسلم.

وفي اللوحة الثانية زخرفة رائعة، تبدو أنها تشخيصية، ولكن الفنان خرج بها عن ذلك إلى اللاطبيعة بالزخرفة في وسطها وبإضافة رجلين زخرفيتين. ثم تبين بعد ذلك أن لهما مهمة أخرى، وهي استكمال حروف (البسملة) وإذا بنا أمام كتابة زخرفية. تبدو في شكلها فناً تشكيلياً تشبيهياً، ولكن بعد إمعان النظر تجعل المشاهد يقول بسم الله الرحمن الرحيم...

أليس هذا هو الفن؟

● وأما قولهم بأن الفن الإسلامي فن زخرفي، أي بلا مضمون. فذلك صحيح في الجز الأول، غلط في الجزء الثاني.

نعم إنه فن زخرفي، ولكن مضمونه قائم موجود، فنحن نقول عن الشيء إنه بلا مضمون، إذا لم يؤد وظيفة ولم يحقق غاية. وفن الزخرفة فن جمالي، فغايته التي يسعى إليها ووظيفته التي يحاول القيام بها هي تحقيق الجمال. وقد فعل ذلك. فكيف يقال إنه بلا مضمون؟!.

ومع ذلك فكثير من تلك الزخرفات لم تقتصر على الوظيفة الجمالية بل حملت في طياتها فكراً وبياناً..

وبهذا كانت زخرفة في مواجهة العين، ولحناً في مواجهة الأذن، كلاهما فن يتحد فيه الشكل والمضمون.

إن الزخرفة ـ كما قلنا ـ فن جمالي، وليست فناً تعبيرياً حتى يطلب منها أن تؤدي مضموناً غير الجمال ذاته، ومن يطالبها بغير ذلك فهو جاهل بخصائص الفن.

● وأما القول بأن بشرية الرسول ﷺ قد حطمت كل احتمال لتطوير صور وتماثيل مقدسة كتلك التي يصور بها المسيح. فهذا القول لم ينطلق من أرضية فنية ولا أرضية جمالية، وإنما انطلق من أرضية كنسية صليبية عاش فيها القائل فظن أن نقص هذا اللون من الفن؟! إن صحت النسبة، نقص وتخلف.

ولا نريد الإطالة في مناقشة هذا الأمر فهو مما يرفع رأس الإسلام عالياً أن يكون الله وحده هو المعبود. ومما يشرف الفن الإسلامي أن لم يحدث فيه ما حدث في المسيحية بشأن المسيح.. وهذا يدل على الالتزام من جانب، كما يدل على جمالية هذا الدين حيث ظل التناسق قائماً بين كل الميادين وخاصة ما يمس أمر العقيدة وهذا من مفاخر الإسلام.

ونتساءل بدورنا: ماذا أفادت المسيحية من صور المسيح ومنحوتاته؟ إنها لم تكسب أكثر من أن تحولت إلى ديانة وثنية، ولم يكن الفن فيها غير الفن الإغريقي في غلالة نصرانية[1]. فهل كانت قداسة المسيح خيراً للنصرانية؟!.

● وأخيراً نصل إلى ذلك اللون من التخبط في الحديث عن الفن الإسلامي.

---

(١) بل إن «سانتيانا» يقرر أن المسيح الذي يعرفه الناس، لا صلة له بواقع الحياة. يقول: «إن المسيح الذي أحبه وقدسه الناس هو مثل أعلى كونوه حسب رغباتهم هم، وخلقوا له شخصية دائمة تعيش معهم، شخصية حية يألفونها ويفهمونها جيد الفهم، وذلك من تلك الأقاصيص الناقصة والمبادىء المرتبطة باسمه، وإن هذه الصورة الذاتية هي التي أوحت بكل ما في العالم المسيحي من صلوات وانقلاب ديني، من تكفير وزكاة وتضحيات، كما أنها هي التي أوحت بنصف ما فيه من فن. [الإحساس بالجمال ص /٢٠٩/ تأليف سانتيانا].

وهو الادعاء بأن الابتعاد عن الصور التشبيهية لم يكن نتيجة تحريم ديني وإنما هو إرث قديم، وتقليد أصيل في المنطقة، سابق على مولد النبي ﷺ، فهو تقليد قديم عند العرب وأجدادهم.. وهو أيضاً حلقة في سلسلة تطور الفن في الشرق...

أقول: غريب أمر هؤلاء الباحثين. إن كان منع التصوير التشبيهي فضيلة فنية، فهو إرث قديم لا فضل للإسلام فيه، وإن كان منقصة ومنافاة للطبيعة البشرية وقتلاً للفن في نفس الإنسان.. فهو حينئذٍ من صنع الإسلام!!!

إن القول بأنه إرث قديم في المنطقة يخالفه الواقع، هذا الواقع الذي لا نعتمد في نقله على الروايات التاريخية، فهي مجال للضعف، وإنما نعتمد فيه على كتب السنة حيث التحقيق العلمي...

إن الروايات الحديثية تؤكد وجود فن الرسم التشبيهي وفن النحت التشخيصي بما لا يدع مجالاً للشك.

ففي الصحيحين ـ البخاري ومسلم ـ أن الرسول ﷺ طاف بالبيت ـ حين فتح مكة ـ وفي يده قوس، وحول البيت وعليه ثلاثمائة وستون صنماً، فجعل يطعنها بالقوس ويقول: (جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقاً) (جاء الحق وما يبدىء الباطل وما يعيد) والأصنام تتساقط على وجوهها.

وفي مسند الإمام أحمد (أن رسول الله ﷺ حين دخل البيت وجد فيه صورة إبراهيم وصورة مريم، فقال.... هذا إبراهيم مصوراً فما باله يستقسم؟).

وفي سنن أبي داود (أن النبي ﷺ أمر عمر بن الخطاب ـ زمن الفتح ـ وهو بالبطحاء، أن يأتي الكعبة فيمحو كل صورة فيها...).

واستمر ـ فيما يبدو ـ وجود الصور من آثار الجاهلية حتى زمن خلافة علي رضي الله عنه فقد روى الإمام مسلم عن أبي الهياج الأسدي قال: قال لي علي رضي الله عنه: «ألا أبعثك على ما بعثني عليه رسول الله ﷺ، ألا تدع صورة إلا طمستها...».

وإذا تتبعنا السيرة وجدنا أن عدداً من الصحابة كلفوا بإزالة الأصنام وطمس الصور، مما يدل على وجودها وسعة انتشارها.

بل كان من صناع الصور من يعيش في مكة ذاتها، يدلنا على ذلك فتوى ابن عباس إذ أتاه رجل فقال: يا ابن عباس: إني إنسان إنما معيشتي من صنعة يدي، وإني أصنع هذه التصاوير. فحدثه ابن عباس بقوله ﷺ (من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً) فربا الرجل ربوة شديدة واصفر وجهه، فقال ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر...

وإذن فقد كانت التصاوير موجودة ولها صناع يعيشون من عملها. فأين الإرث القديم؟

ثم إن كان الأمر كذلك فكيف نفسر وجود الصور في قصر عمرا والحير الغربي.. لماذا خالفت هذه القصور القاعدة بغض النظر عن كونها قصوراً إسلامية أو غسانية أو إغريقية!! طالما أن الإرث قائم في هذه المنطقة؟!.

نكتفي بهذا القدر من المناقشة التي أردنا منها لفت النظر لما في تلك الكتب التي تتحدث عن الفن الإسلامي من أخطاء.



الفصل الثامن

فن العمارة الإسلامية

فن العمارة، فن قديم، نشأ مع الإنسان منذ وجد، وتطور مع تطور وسائل حياته عبر القرون.

وجاء الإسلام، لا ليحدث في هذا الميدان ما لم يكن، أو يوجد شيئاً من عدم، وإنما ليضع هذا الفن أمام معطيات منهجية، تجعله من خلالها يؤدي وظيفته بطريقة جمالية، دون إخلال بتلك الضوابط المنهجية.

إن هذا الدين الذي صاغ حياة المسلمين وفق منهجة، وتدخل في كل صغيرة وكبيرة ليرشد إلى السبيل الأقوم. توفيراً للوقت والجهد... كان لا بد أن يظهر أثره في كل جوانب الحياة الاجتماعية، في أسلوبها وشكلها... في المسجد والمسكن والطريق والمدينة...

وفن المعمار الذي نتحدث عنه، له وظيفة يؤديها، بدءاً من تلبية الضرورات ووصولاً إلى التحسينات والجماليات، بعد استكمال الحاجيات.

ولا يكون فن ـ وبالتالي لا يكون جمال ـ حينما لا تؤدى الضرورة الوظيفية، مهما بلغت العناصر الجمالية من التوافر والكثرة والدقة والانسجام. وإذن: فأولى جماليات هذا الفن أن يؤدي وظيفته المطلوبة... ثم يكون استكمال الحسن بعد ذلك.

وقد كان الأثر الإسلامي على هذا الفن عظيماً في كل جوانبه، في مجال

التصميم والتوزيع... وفي مجال الزخرفة والتجميل... في المسجد وفي البيت...

ونقصر حديثنا هنا على مركزين من مراكز هذا الفن: المسجد والبيت.

المساجد:

تركز فن المعمار الإسلامي بدرجة رئيسية في بناء المساجد، حيث قطع أشواطاً بعيدة، حقق فيها التنوع الرائع، والانسجام الجميل. ووحدة ظاهرة لا تتخلف، إذ ظل المسجد ذا طابع خاص وشكل متميز، إضافة إلى العناصر الأخرى التي تؤكد ذلك الانتهاء إلى تلك الوحدة.

ولا بد لنا من وقفة متأنية على المسجد الأول. المسجد النبوي، نتعرف نشأته... وما أنيط به من مهام... ومدى تحقيقه لتلك المهام.

المسجد النبوي الشريف:

كان النبي ﷺ، بعد وصوله إلى المدينة ـ إثر هجرته ـ يصلي مع المسلمين، حيث أدركتهم الصلاة، وأنى تيسر لهم ذلك، وكانت مرابض الغنم من الأمكنة التي أديت بها الصلاة[1].

وكان إيجاد مكان ثابت لأداء الصلاة أمراً ضرورياً... ورأى النبي ﷺ في المكان الذي بركت فيه ناقته، حين وصل المدينة، مكاناً مناسباً لإقامة المسجد، وكان مالكوه من بني النجار، فأرسل إليهم، وقال لهم: «يا بني النجار ثامنوني[2] بحائطكم هذا، فقالوا: لا، والله، لا نطلب ثمنه إلا إلى الله. فأبى أن يقبله هبة حتى ابتاعه...»[3].

وكان في الأرض شجر نخيل وغرقد وقبور للمشركين، فأمر بالقبور فنبشت، وبالشجر فقطع وسويت الأرض استعداداً للبناء.

---

(١) انظر شرح الزرقاني على المواهب ١/٣٦٤ وهو في الحديث المتفق عليه.

(٢) ثامنوني: أي قرروا معي ثمنه.

(٣) الحديث في الصحيحين.

ونستطيع القول، وفقاً للنصوص التي بين أيدينا، بأن المسجد النبوي قد بني في حياة النبي ﷺ ثلاث مرات، وسنجمل الحديث على كل منها:

* **البناء الأول:**

خطط الرسول الكريم مكان الجدران، حيث بدىء بالحفر استعداداً لإقامة الأساس، الذي بني بارتفاع ثلاثة أذرع[1] بالأحجار ثم ارتفعت الجدران بعد ذلك باللبن الذي كان قد أعد لهذا الغرض.

كانت القبلة يومئذ هي بيت المقدس. وقد جعل طول البناء باتجاهها (٧٠) ذراعاً، وجعل العرض (٦٠) ذراعاً. وجعل ارتفاع الجدران فوق سطح الأرض خمسة أذرع[2].

وأقيمت الصلاة في المسجد أياماً... ثم إن الصحابة شكوا الحر، إذ لم يكن للبناء سقف[3]...

وسقف الجزء الأمامي الأقرب إلى القبلة بجريد النخل، وجعل خشبه وسواريه من جذوع النخل[4].

وكان الرسول الكريم يشرف على العمل ويشارك به، فيحمل الحجارة واللبن ويوكل كل عمل إلى من يتقنه. فقد روى الإمام أحمد عن طلق بن علي قال: «بنيت المسجد مع رسول الله ﷺ، فكان يقول: قربوا اليماني من الطين، فإنه أحسنكم له مساً وأشدكم له سبكا»[5].

وجعل للمسجد ثلاثة أبواب. باباً خلفياً في الجدار الجنوبي، وباباً في

---

(١) المقصود بالذراع، ذراع اليد من رجل معتدل. وهو من (٤٥ ــ ٥٠ سم).

(٢) انظر شرح سنن أبي داود (المنهل العذب المورود) للسبكي، ٥٨/٤ وشرح الزرقاني ٣٦٩/١، وانظر (فصول من تاريخ المدينة) لمؤلفه علي حافظ، ص ٥٢.

(٣) شرح الزرقاني ٣٦٩/١.

(٤) من رواية البخاري.

(٥) انظر فتح الباري ٥٤٣/١.

الجدار الشرقي ـ وهو الذي كان يدخل منه ـ وباباً في الجدار الغربي، ولم يجعل له باباً في الجدار الشمالي، لأن اتجاه القبلة إليه، حتى لا يكون الدخول منه قاطعاً للصفوف أثناء الصلاة.

وبنى رسول الله ﷺ غرفتين لنفسه في مؤخرة المسجد وخارجه، مع الجدار الشرقي للمسجد، وكان باب إحدى الغرفتين مفتوحاً على صحن المسجد، وكان بناؤهما من اللبن، والسقف من الجريد. فجعل سودة بنت زمعة في واحدة منها، وجعل عائشة في الثانية التي بابها شارع في المسجد[1] وذلك بعد زواجه منها.

* البناء الثاني:

بعد سبعة عشر شهراً من الهجرة نزلت الآيات الكريمة بتحويل القبلة من بيت المقدس إلى الكعبة المشرفة. قال تعالى: ﴿قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها، فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره...﴾[2].

ونتيجة لذلك كان لا بد أن يطرأ تعديل يتلاءم مع الاتجاه الجديد المعاكس للاتجاه السابق.

ولذا سقف جزء من القسم الخلفي من البناء على امتداد الجدار الجنوبي، الذي أصبح جدار القبلة، وكان السقف من الجريد والخوص، ليس عليه كبير طين، وإذا نزل عليه المطر سال[3]، إنه الأسلوب نفسه الذي رفع به السقف الأول.

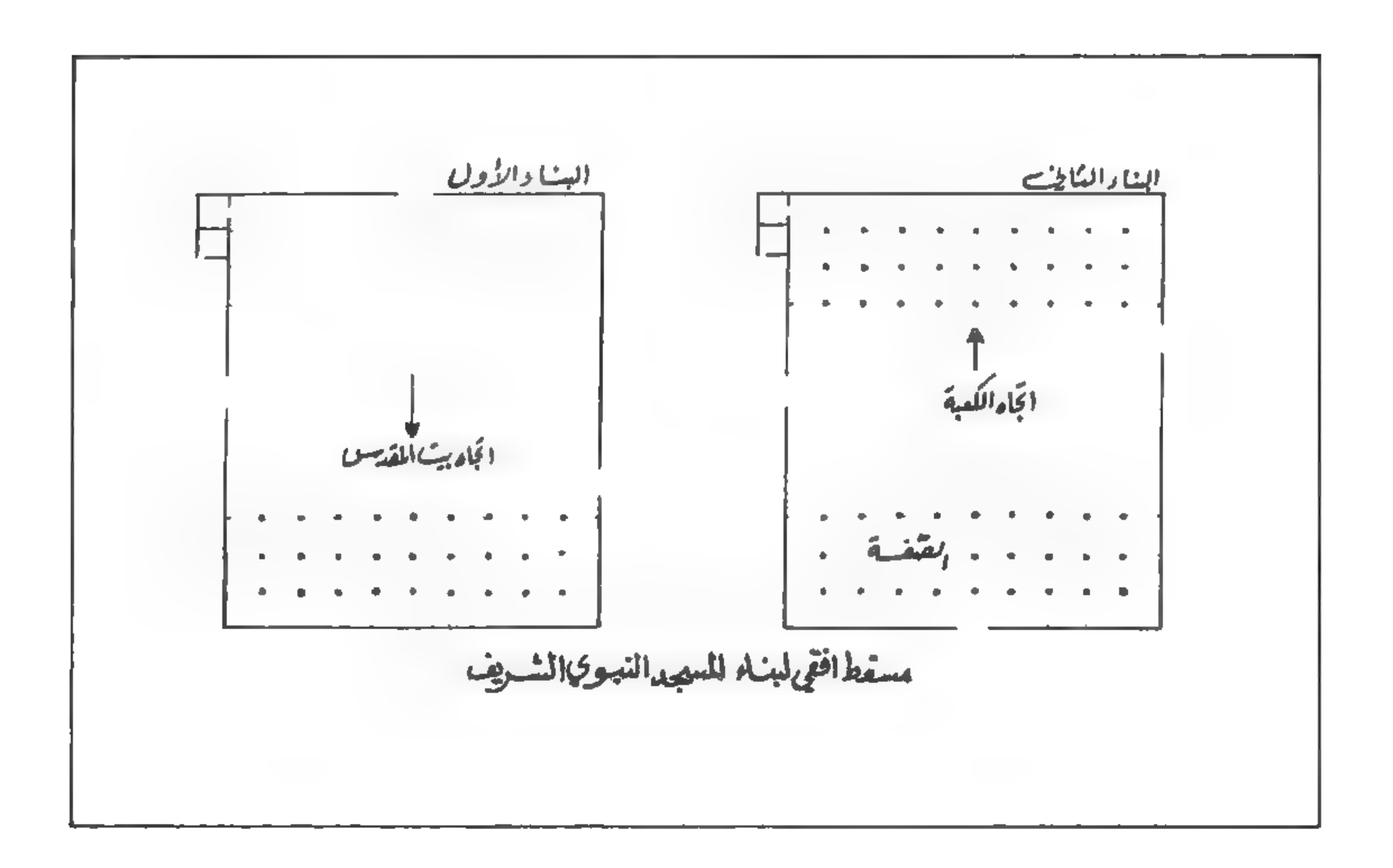
وسد الباب الذي كان في الجدار الجنوبي، وفتح مقابله باب في الجدار الشمالي، جدار القبلة السابقة، وبقي البابان الآخران دون تغيير.

---

(١) طبقات ابن سعد ١/ ٢٤٠.

(٢) سورة البقرة، الآية ١٤٤.

(٣) انظر (فصول في تاريخ المدينة)، ص ٥٢ وجامع الأصول ١١/ ١٨٥.



مسقط أفقي لبناء المسجد النبوي الشريف

ويبدو ـ والله أعلم ـ أن أهل الصفة[1] كانوا يتنحون الجانب الأيمن من المصلى الأول، حينما كانت القبلة إلى بيت المقدس، فلما تحولت، أضحى كامل القسم الخلفي مكاناً لهم[2]. وما زال مكان الصفة معروفاً إلى الآن وهو في الجهة الشمالية الشرقية من الحرم.

وبسبب تحويل القبلة ـ أيضاً ـ أصبحت حجرتا رسول الله في مستوى مقدمة المسجد من الجانب الشرقي، بعد أن كانتا في مؤخرته.

وفرشت أرض المسجد بالحصا بمبادرة فردية وبعامل الحاجة والضرورة، فقد جاء في سنن أبـي داود عن أبـي الوليد قال: سألت ابن عمر عن الحصا الذي كان في المسجد، فقال: إنا مطرنا ذات ليلة، فأصبحت الأرض مبتلة، فجعل الرجل يجيء بالحصا في ثوبه فيبسطه تحته، فلما قضى رسول الله ﷺ صلاته، قال: «ما أحسن هذا»[3].

وكان ينادى للصلاة من مكان عالٍ، فلما بني المسجد ـ بعد تحويل القبلة[4] ـ أصبح ظهر المسجد مكاناً للأذان. قالت النوار، أم زيد بن ثابت: «كان بيتي أطول بيت حول المسجد. فكان بلال يؤذن فوقه ـ من أول ما أذن ـ إلى أن بنى رسول الله ﷺ مسجده. فكان يؤذن بعده على ظهر المسجد، وقد رفع له شيء فوق ظهره»[5].

---

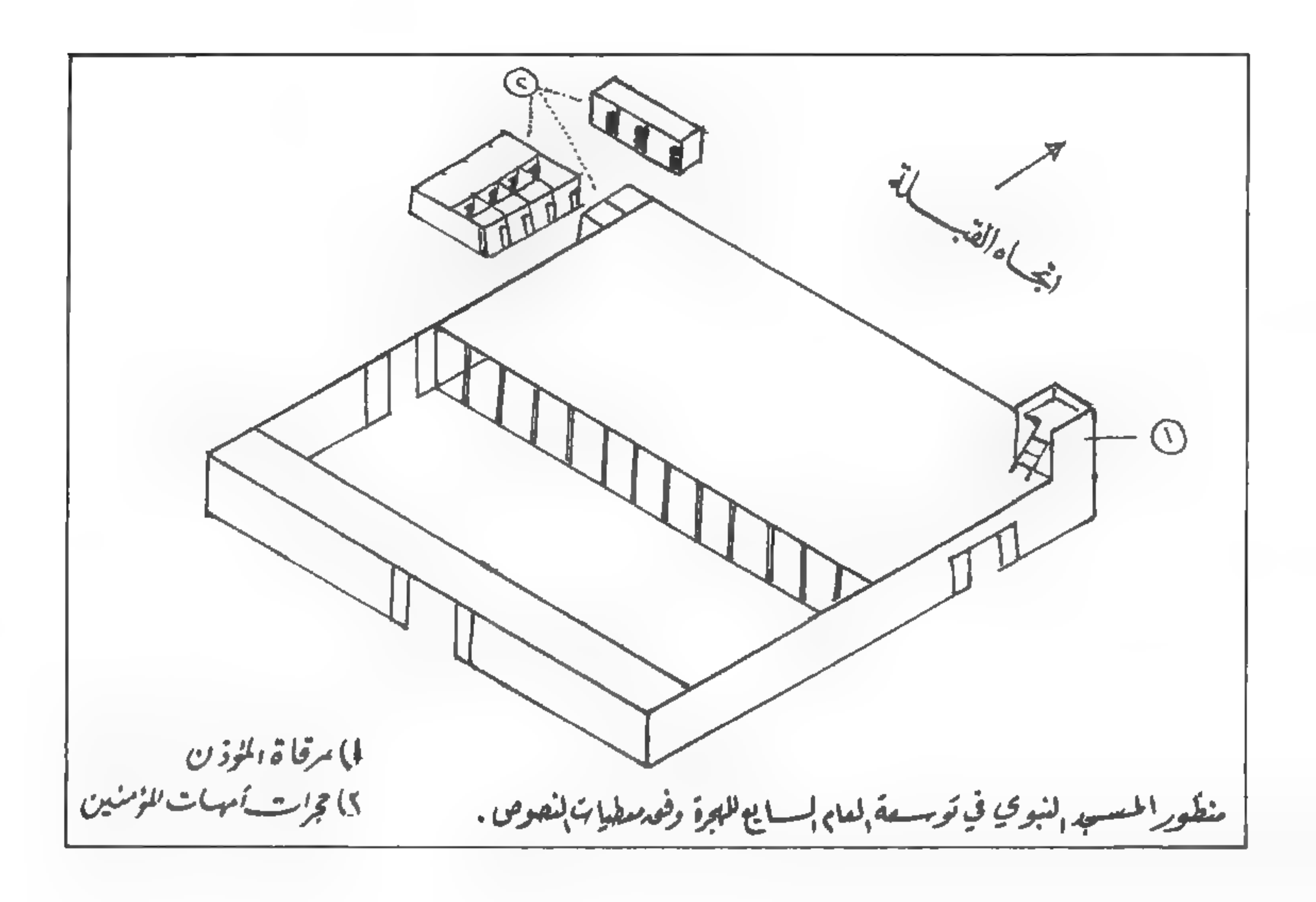
(١) جاء في فتح الباري ٥٩٥/٦ «الصفة مكان في مؤخر المسجد النبوي مظلل. لنزول الغرباء ممن لا مأوى له ولا أهل. وكانوا يكثرون فيه ويقلون بحسب من يتزوج منهم أو يموت أو يسافر».

(٢) قال الذهبي: كانت القبلة قبل أن تحول في شمال المسجد، فلما حولت بقي حائط القبلة الأولى مكان أهل الصفة [شرح الزرقاني ١/٣٧٠].

(٣) جامع الأصول ١٨٧/١١، رقم الحديث ٨٧٢٢.

(٤) عن سعيد بن المسيب (كان الناس في عهد النبـي ﷺ، قبل أن يؤمر بالأذان، ينادي منادي النبـي ﷺ: الصلاة جامعة فيجتمع الناس، فلما صرفت القبلة إلى الكعبة أمر بالأذان) [طبقات ابن سعد ٢٤٦/١].

(٥) طبقات ابن سعد ٤١٥/٨. وفي سنن أبـي داود رقم الحديث ٥١٩. وهو في السنن الكبرى للبيهقي ٤٢٥/١ ولكنهما لم يذكرا اسم الراوية.



منظور المسجد النبوي في توسعة العام السابع للهجرة وفق معطيات النصوص.

وأما خطبة الجمعة، فكان رسول الله ﷺ يؤديها واقفاً مستنداً إلى جذع نخل... ثم صنع له منبر.

روى الإمام أحمد عن أبي بن كعب قوله: «كان رسول الله ﷺ يصلي إلى جذع، وكان المسجد عريشاً، وكان يخطب إلى جانب ذلك الجذع، فقال رجل من أصحابه: يا رسول الله، هل لك أن أجعل لك منبراً تقوم عليه يوم الجمعة حتى يرى الناس خطبتك؟ قال: نعم، فصنع له ثلاث درجات هي التي على المنبر...»[1].

تلك هي صورة المسجد. سور محيط بارتفاع منخفض، سقف متواضع، أرض فرشها الحصباء، منبر بسيط، مرتفع يسير فوق السطح يقف عليه المؤذن، وفي مؤخرته ظلة يأوي إليها المهاجرون الجدد ريثما ترتب أوضاعهم...

* البناء الثالث:

ومضت سنوات خمس، جرت فيها أحداث عظام، ودخل في دين الله كثير من الناس، وتتابع وصول المهاجرين من المسلمين الجدد، فازداد عدد المصلين حتى ضاق المسجد.

وكان بجانب المسجد قطعة أرض. فحض النبي على شرائها فقال: «من يشتري هذه البقعة من خالص ماله فيكون فيها كالمسلمين وله خير منها الجنة؟».

وقام عثمان رضي الله عنه بشرائها بعشرين ألفاً. ثم أتى النبي ﷺ فأخبره فقال: «اجعله في مسجدنا وأجره لك»[2].

وتيسرت أسباب التوسعة، فقد وجدت الأرض، والعاملون كثير، ولعل

---

(١) مسند الإمام أحمد ١٣٨/٥.

(٢) البداية والنهاية لابن كثير ١٧٧/٧ و١٧٨ نقلاً عن الإمام أحمد والنسائي والترمذي وانظر الفتح الرباني ـ ترتيب المسند ـ ٢٣ / ١١٠ وانظر جامع الأصول ٦٣٧/٨ وسنن النسائي ٤٦/٦ و٤٧ باب فضل من جهز غازياً.

الأنصار وجدوا الفرصة مناسبة لإصلاح شأن المسجد فجاؤوا بمال... يطلبون تزيين المسجد...

روى البيهقي في دلائل النبوة عن عبادة: «أن الأنصار جمعوا مالاً فأتوا به النبي ﷺ فقالوا: يا رسول الله، ابن لنا هذا المسجد وزينه، إلى متى نصلي تحت هذا الجريد؟ فقال: ما بي رغبة عن أخي موسى، عريش كعريش موسى»[1].

وبدأت عملية التوسعة في العام السابع من الهجرة بعد خيبر، وقام النبي ﷺ بالعمل يشاركه الصحابة الكرام ومنهم أبو هريرة الذي قدم إلى المدينة حديثاً[2].

وتمَّ البناء شبيهاً بالبناء السابق، أساس من حجارة، وجدران من لبن، وسقف من جريد، وأعمدة من جذوع النخل... ولكن بمقاييس جديدة. فقد أصبح البناء (١٠٠) ذراع × (١٠٠) ذراع مربعاً، وجعل ارتفاعه سبعة أذرع.

وامتد السقف ليغطي نصف المساحة. ففي رواية أبي سعيد الخدري قوله: «... وكان نصف المسجد عريشاً من جريد...»[3].

ويغلب على الظن أن التوسعة امتدت في اتجاهين. في اتجاه الغرب وباتجاه الشمال. وظل جدار القبلة في مكانه، وكذلك الجدار الشرقي الملاصق للحجرات.

---

(١) دلائل النبوة ٢٦٢/٢. وجاء في رواية أخرى في تفسير العريش: إذا رفع يده بلغ العريش يعني السقف.

(٢) «عن أبي هريرة: أنهم كانوا يحملون اللبن إلى بناء المسجد ورسول الله ﷺ معهم. قال: فاستقبلت رسول الله ﷺ وهو عارض لبنة على بطنه فظننت أنها قد شقت عليه، فقلت: ناولنيها يا رسول الله، قال: خذ غيرها يا أبا هريرة، فإنه لا عيش إلا عيش الآخرة». رواه أحمد في مسنده ٣٨١/٢. وهو عند أبي داود أيضاً. وقال السبكي شارح سنن أبي داود: كان [هذا] في البناء الثاني لأن أبا هريرة لم يحضر البناء الأول لأن قدومه كان عام خيبر ٥٩/٤.

(٣) مسند الإمام أحمد ٢٤/٣.

ويغلب على الظن أيضاً أن الصفة أخذت مكانها في الجانب الشمالي الشرقي من المسجد.

وأما حجرات أزواج الرسول عليه السلام، فقد بنيت بحسب الحاجة، فكلما أحدث الرسول الكريم زواجاً بنيت حجرة. وكانت هذه الحجر في الجنوب الشرقي من الحرم. وفي الجنوب منه. وكانت مبنية باللبن مسقوفة بالجريد[1]...

تلك هي صورة المسجد النبوي كما نقلتها كتب السنَّة والسيرة، وقد فصلنا فيها القول لتكون الصورة واضحة في الأذهان، فنعرف كيف استكمل البناء تمامه، وكيف كانت الأمور تسير فيه وفقاً للمتطلبات الضرورية، فما كان يُحدث شيء إلا عند الشعور بالحاجة إليه. وإذن: فأداء الوظيفة هو المطلوب الأول، وإحسان الإخراج وإتقان العمل يأتي ضمن ذلك.

وإذا كانت صورة هذا المسجد بهذه البساطة، فهل كانت المهمات المنوطة به كذلك؟

من خلال هذا البناء بنيت الأمة الإسلامية، بني الجيل الأول الذي حمل هذا الدين إلى كل الأصقاع... ونستطيع الإشارة إلى المهام الرئيسية بما يلي:

- إقامة الصلوات الخمس كل يوم، وصلاة الجمعة في يومها.
- وهو مكان التعلم حيث حلقات الإرشاد والوعظ وتعليم القرآن...
- وفيه يتم لقاء الوفود والسفراء.
- وفيه تعقد رايات الجهاد لتنطلق منه جحافل الحق...

---

(1) جاء عن عبد الله بن زيد الهذلي أن الحجرات كانت ما بين بيت عائشة إلى الباب الذي يلي باب النبي ﷺ إلى منزل أسماء بنت حسن [طبقات ابن سعد ١/٤٩٩] وقال عمر بن أبي أنس: كان منها أربعة أبيات بلبن لها حجر من جريد، وكانت خمسة أبيات من جريد مطينة لا حجر لها، على أبوابها مسوح الشعر [الطبقات ١/٥٠٠]. وجاء في كتاب مرآة الحرمين أن الحجرات كانت جنوبي المسجد يفصلها عنه طريق عرضه خمسة أذرع [مرآة الحرمين ١/٤٦٢ لمؤلفه إبراهيم رفعت].

- وهو مجلس القضاء ومكان الشورى.
- وفيه المركز الاجتماعي الذي كان يتلقى المهاجرين الجدد ريثما يجدون السكن والعمل[1]...
- وفيه يداوى الجرحى إثر الغزوات والحروب[2].
- وهو مكان اللقاء إذا ألم خطب... أوحدثت نازلة[3].

إنه المكان الذي يناجي فيه المسلمون ربهم، ثم يصدرون عنه ليعمروا الدنيا بالخير... كما تؤول معضلات الحياة إليه لتجد الحل الأمثل...

المسجد القدوة:

ظل المسجد النبوي بهذا التصميم البسيط الذي ذكرناه، هو النموذج المتبع في التصميم الهندسي لكل المساجد عبر العصور. ذلك أن هذا التصميم الذي اختطه الرسول الكريم، كان تلبيةً لحاجة، وأداءً لوظيفة، ولذا فهو وحده الذي يتيح للمسجد أن يؤدي وظيفته على أكمل وجه.

وبهذا أصبح التخطيط الأساسي لكل مسجد يقوم على تقسيم المساحة إلى قسمين رئيسيين: الحرم وهوالقسم المسقوف ويكون في جهة القبلة، والصحن: وهوالقسم المكشوف الذي لا سقف له ومنه يكون الدخول إلى الحرم[4].

هذا الشكل يتيح للمصلين أن يقفوا صفوفاً باتجاه القبلة. ويتيح للداخل أولاً أن يكون في الصف الأول، ولمن جاء بعده أن يكون في الصف الثاني ويكون المتأخر في المجيء في آخر الصفوف بحيث لا يؤثر دخوله المسجد

---

(١) إنها «الصفة» التي سبق الحديث عنها.

(٢) كما حدث ذلك إثر غزوة الأحزاب.

(٣) هذا لا يعني أن المسجد يمكن أن يكون مكاناً لكل عمل ـ كما فهم بعضهم ـ فقد وردت النصوص بتحريم البيع فيه والشراء. وكذلك أن تنشد الضالة.

(٤) وهذا مأخوذ ـ كما سبق ـ من أن المسجد النبوي كان المسقوف منه نصفه.

بإحداث أي ضوضاء، كما لا يشق الصفوف بدخوله، بل يقف في الصف الأخير حيث يدرك فراغاً.

وهذا التقسيم إلى حرم وصحن، يؤدي وظيفة أخرى، فالصلاة تكون في الحرم حيث الضرورة إلى الوقاية من حر الشمس أو من ماء المطر... وفي الأوقات الأخرى تكون الصلاة في الصحن حيث الجو اللطيف...

إنه تصميم يلتقي مع الوظيفة، ولذا كان الجدار القبلي دائماً باتجاه الكعبة وكانت الأعمدة الحاملة للسقف موازية لهذا الجدار، وكأنها أنساق من المصلين تؤدي صلاتها...

ورحابة المسجد لها دورها في غير الصلاة، حيث يجلس الناس للعلم، أو تلقي النصيحة والموعظة...

وقد أدرك دارسو الفن الإسلامي هذه الخاصية في التصميم الهندسي للمساجد، فكتبوا حولها بإسهاب وإعجاب.

كتب «روجيه جارودي» ـ قبل إسلامه ـ يقول:

«والمسجد من حيث بنيته ذاتها، يستجيب لوظيفته، إنه لا يشبه الكنيسة المسيحية، ولا المعابد الإغريقية، إنه لا يصلح صندوقاً للاحتفاظ برفاة قديس، ولا ديكوراً لحفلة شعائرية، وهو يريد أن يكون مجرد مصلى لذكر الله، ومن هنا نشأ شكله الأصيل، إنه لا يشبه في شيء خلية المعبد الإغريقي، ولا التصميم الطولاني للكنائس المسيحية، إنه أعرض ما يكون العرض حتى يتيح لأكبر عدد من المؤمنين أن يقابلوا المحراب الذي يدل على القبلة نحو مكة. ويجري الأذان في المئذنة وإن أول ما يتسم به الفن الإسلامي هو سمته الوظيفية»[1].

وجاء في كتاب «الفن الإسلامي في إسبانيا»:

«جاء المسجد على أثر الكنيسة، ولكنه كان وفياً لمبادىء عقيدته الدينية،

---

(١) عن كتاب «في سبيل حوار الحضارات» تأليف روجيه جارودي، ص ١٧١ ـ ١٧٢.

لم يستطع أن يبلغ مبلغ ما في الكنيسة من روائع [!!] ثم إن مجرد المظهر الإنساني في الدين وهو الصلاة، يجعل المسجد يقوم على أرض راسخة، ويؤدي ذلك إلى إنشاء أبنية عظيمة الاتساع عناصرها المعمارية على وتيرة واحدة حتى لا تشغل المؤمن المستغرق في صلاته بشيء.

ونظام النسب في المسجد يقوم على أساس إنساني، هو الوضع الأفقي في خط مستقيم، ترجمة لما هو ثابت في الطبيعة، كالسهل والبحر، والكتلة البشرية المتماسكة الساكنة في نظام يتسق ونظرية المساواة في المجتمع الإسلامي، حيث لا يوجد من النظام الطبقي سوى الإيمان المشترك، وهو مجتمع المؤمنين في الإسلام. فهناك غابة من الأعمدة المتراصة في نظام وامتداد لا يحده البصر تحت سقف مسطح، وذلك تعبير معماري أقرب ما يكون شبهاً بجماعة المصلين تحت السماء المهيبة.

وهذا هو النموذج القاصر على المسجد، منذ أسس الرسول [ﷺ] في المدينة مسجده على صورته الأولى، إلى المساجد التي أسست بعد ذلك في الشام والعراق وفارس ومصر بما في ذلك جامع قرطبة وما أقيم على نمطه»[1].

إن كل التقدم العمراني وكل تلك الزخارف التي غطت جدران المساجد لم تطمس هذه الظاهرة ـ ظاهرة وحدة التصميم ـ ذلك أنها الجوهر الذي يقوم عليه بناء المسجد، ولذا اهتدى إليها هؤلاء رغم بعدهم عن تعاليم الإسلام ومفهوم عبادته...

ونحب أن نلفت النظر إلى بعض الخصائص والميزات لهذا البناء الكريم والتي ظلت بعد ذلك قواعد ثابتة في بناء كل مسجد وإن تغيرت طبيعة المواد، أو أسلوب البناء:

---

(١) الفن الإسلامي في أسبانيا تأليف: «مانويل جوميث مورينو» ترجمة: د. لطفي عبد البديع، و، د. السيد محمود عبد العزيز سالم. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧، ص (١٠).

١ ـ **تصميم مبتكر:** إن هذا التصميم ،-على الرغم من بساطته ـ تصميم غير مسبوق، فهو لا يشبه الكنيسة ولا المعابد الإغريقية ـ كما قال جارودي ـ ذلك أنه وجد لأداء مهمة معينة فابتكر من أجلها، وجاء رمزاً لعقيدة وقد كان وفياً لمبادىء هذه العقيدة.

إن مراحل البناء والتعديلات التي طرأت بعد تحويل القبلة تبين بوضوح تام أن هذا البناء لم يتأثر بأي مؤثر خارجي، ولم يكن شبيهاً بأي طراز معماري سابق(١).

٢ ـ **مكان عبادة:** إنه مكان عام وقد روعي في تصميمه هذا المعنى، فلا حواجز ولا جدران فاصلة ضمن البناء... إن الغاية هي إتاحة الفرصة لاجتماع أكبر عدد ممكن في مكان واحد. يرى بعضهم بعضاً. ويسمع بعضهم بعضاً(٢).

---

(١) مع هذه الحقيقة الناصعة فأن بعض المستشرقين يصعب عليه أن ينسب للإسلام أي إبداع. فقد ذهب «هنري سلاوان» في كتاب له عن مسجد عقبة بالقيروان إلى أن المساجد الإسلامية أصلها فرعوني؟! [انظر مقال د. عبد المجيد وافي، في مجلة منار الإسلام. عدد ربيع أول عام ١٣٩٩].

(٢) على الرغم من بداهة هذا الأمر. وأن المسجد من اللحظة الأولى بني مسجداً فإن بعض المستشرقين يسميه دار النبي. يقول الدكتور وافي في المقال المشار إليه في التعليق السابق: «ولقد كان هناك من المستشرقين الذين يدعون أن رسول الله ﷺ لم يبن مسجداً، وإنما بنى دوراً لزوجاته!! وأصبحت ساحتها فيما بعد أول مسجد للمسلمين. وعلى رأس هؤلاء المتخرصين المغتربين ذلك الكاتب «كروميل كريزويل» وتبعه في ذلك الرأي عدد من المستشرقين، ثم صارت قاعدة لديهم، فما من مرجع غربي إلا وحمل لواء هذه الدعوة دون التفات لما ذكرته المراجع العربية وفي مقدمتها كتب السنة الصحيحة البخاري ومسلم».

أقول: ومن الغريب أن بعض الكتاب المسلمين تبعه أيضاً. دون أن يعزو الفكرة إلى صاحبها. فعلوا ذلك على الرغم من عيشهم في جو إسلامي وقربهم من المصادر العربية. وكمثال على ذلك نذكر كتاب «العمارة العربية الإسلامية» لمؤلفه: د. فريد محمود شافعي [الناشر: عمادة شؤون المكتبات. جامعة الملك سعود عام ١٤٠٢]، ص ١ و٣.

٣ ـ الجانب الإنشائي: إن البساطة لا تعني البدائية، فقد رأينا كيف حفر أساس للجدران، وكيف كانت مادة بناء الأساس من الأحجار. حتى لا تؤثر فيها مياه الأمطار المجتمعة على الأرض... بينما كانت مادة بناء الجدران من اللبن.

٤ ـ الجانب المعماري: ونعني به الجانب الذي تلبى فيه الحاجات المطلوبة من البناء، ويراعى فيه تأمين الحركة فيه بسهولة ويسر... ونستطيع أن نذكر من ذلك:

● اتجاه القبلة: يعد الاتجاه إلى القبلة هو المحور الأساسي الذي يتخذ نقطة الارتكاز في إنشاء البناء. فجدار القبلة هو الجدار الرئيسي، وبناء على تحديده تحدد المعالم الأخرى. من تقسيم المسجد إلى «حرم» و«صحن» فجدار القبلة دائماً هو صدر الحرم...

● ويعد الشكل المربع أو المستطيل هو الشكل الأنسب والأفضل لبناء المسجد. فالأرض المربعة أو المستطيلة توفر لنا زوايا قائمة... مما يجعل الجدران عمودية على جدار القبلة... وهذا بدوره يؤمن صفوفاً متساوية للمصلين. ويؤكد الاتجاه الصحيح دائماً نحو القبلة.

● تعدد الأبواب: رأينا كيف حافظ المسجد النبوي على وجود ثلاثة أبواب في مراحل بنائه... وذلك أمر ضروري بالنسبة لبناء عام يرتاده عدد غير محدود من الناس، وفي أوقات معينة... حيث يكون اجتماع الناس للصلاة في وقت متقارب ويكون انصرافهم كذلك... فتعدد الأبواب يسهل عملية الدخول وكذلك الخروج.

● أما جدار القبلة فينبغي أن يخلو من الأبواب. وقد رأينا كيف سد النبي الكريم الباب الذي كان في جدار المسجد الخلفي حينما أصبح جدار القبلة ـ بعد تحويل القبلة ـ وفتح عوضاً عنه باباً في الجدار الذي كان قبلة سابقة وذلك لأمر يتعلق بالصلاة تحدثنا عنه من قبل.

وهذا يعني أن الأبواب تشرع في المسجد من جهاته الثلاثة غير جدار القبلة.

● التناسب بين مساحة السقف وارتفاعه: كان ارتفاع الجدران في البناء الأول والثاني خمسة أذرع. إذ كانت مساحة القسم المسقوف غير كبيرة العمق ــ إذ كان المسقوف ربع مساحة المسجد ــ وكان عرض المسجد يومئذ (٦٠) ذراعاً.

فلما كان البناء الثالث بعد خيبر حيث وسع البناء. فأصبح عرض المسجد (١٠٠) ذراع، وأصبح القسم المسقوف يساوي نصف مساحة المسجد، جعل ارتفاع السقف سبعة أذرع.

هذا الأمر الذي يؤمن الناحية الجمالية في التناسب كما يؤمن الناحية المعمارية في تأمين الإضاءة الكافية للمسجد أثناء النهار.

وقد استفاد عمر رضي الله عنه من هذا المبدأ. حيث جعل ارتفاع السقف في التوسعة التي جرت في عهده للمسجد (١١) ذراعاً، ليتناسب الارتفاع مع السطح المسقوف.

تلك بعض الخصائص والمميزات في المسجد القدوة[1]. والتي أضحت قواعد ثابتة أخذت ــ وتؤخذ ــ بعين الاعتبار في كل مسجد بُنِيَ ــ أو يُبنى ــ بعد ذلك، فكان المسجد النبوي هو القدوة التي حذي حذوها...

العناصر المعمارية في المسجد:

تبين لنا مما سبق أن المسجد النبوي في عهد الرسول الكريم، لم يكن فيه محراب، ولم يكن له منارة، كما لم يكن له قبة، وأنه كان خلواً من الزخرفة...

---

(١) مع كل هذه المعطيات والمعلومات عن المسجد النبوي الشريف ــ وما لم نذكره شيء كثير ــ يقول الدكتور عفيف بهنسي في كتابه (جمالية الفن العربي): «... ونحن لا نعرف شيئاً هاماً عن هذا المسجد، ولعله كان سقيفة يحتمي بها المصلون من الشمس...»!! ص ١٥١ أليس هذا غريباً حقاً؟!

وظل كذلك طيلة عهد الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم.

وقد استحدثت هذه العناصر المعمارية في بناء المسجد بعد ذلك، ثم أصبحت عناصر أصيلة في معمار المساجد. وسوف نتحدث عن كل منها لمحة موجزة:

المحــراب:

هو عبارة عن تجويف غير نافذ، في وسط جدار القبلة، يقف الإمام فيه أو أمامه متجهاً إلى القبلة.

وأول من أحدثه في المسجد النبوي هو عمر بن عبد العزيز، في عمارة الوليد بن عبد الملك للمسجد النبوي عام ٨٨ ـ ٩١هـ[١].

وهذا لا يعني أن المسجد النبوي هو أول مسجد يقام فيه المحراب، فمن المعروف أن عبد الملك بن مروان بنى مسجد قبة الصخرة الذي أُنجز بناؤه عام ٧٢هـ. وأنشأ في جداره الجنوبي محراباً[٢].

ولعل الذي دعاهم إلى إنشائه، هو إيجاد علامة تميز جدار القبلة وتحدد في الوقت نفسه مكان الإمام.

وفائدة ثالثة، أمكن التوصل إليها فيما بعد، وهي تضخيم صوت الإمام بحيث يصل إلى المصلين جميعهم، حتى ولو كان المسجد واسعاً، وذلك اعتماداً على دراسة الصوت وانعكاسه.. وضبط انحناء المحراب بمقاييس مقدرة. ومن المحاريب التي كانت تؤدي هذه المهمة محراب جامع قرطبة[٣].

وإذن، فقد كان وجود المحراب تلبية لأكثر من حاجة، ومع ذلك فقد

---

(١) انظر (فصول من تاريخ المدينة المنورة) ص ٥٥. وقد نقل ذلك عن السيوطي.

(٢) انظر (العمارة العربية الإسلامية) لمؤلفه د. فريد محمود شافعي ص ١٥٢.

(٣) ذكر لنا هذا عند زيارتنا له في صيف عام ١٤٠٤هـ ولم يتح لنا تجربة ذلك. على أن هندسة الصوت معروفة قديماً ففي المسارح الرومانية ما يشبه ذلك. وقد شاهدت ذلك في مسرح بصرى.

وقف منه بعض الفقهاء موقفاً متشدداً، لكونه شيئاً محدثاً لم يكن في عهد النبي ﷺ.

ولكن بعض المؤشرات تدل على أن أصل الفكرة لا تخرج عن نطاق السنة. فقد روى الإمام أحمد ـ في أمر اتخاذ المنبر ـ عن أبي بن كعب قوله: «كان رسول الله ﷺ يصلي إلى جذع، وكان المسجد عريشاً، وكان يخطب إلى جانب ذلك الجذع...»[1].

ففي قول أبي (كان ﷺ يصلي إلى جذع) إشارة إلى أن الجذع كان له مهمة أخرى غير الخطبة إلى جانبه، وهي الصلاة خلفه، والنبي ﷺ هو الإمام، فهذا يعني أن الجذع أصبح علامة تحدد مكان الإمام، وبالتالي فهي تحدد جدار القبلة أيضاً، ولا يقبل هنا قول القائل: إن الجذع كان سترة[2]، لأن الجدار كان خلفه مباشرة وفي الجدار كفاية.

المئذنـــة:

المئذنة هي المكان المرتفع الذي ينادى منه للصلاة، فهي مكان المؤذن.

والمئذنة ليست بدعة من حيث فكرتها ومن حيث وجودها، فقد وجد أصلها زمن النبي ﷺ، حيث كان بلال يرتقي أعلى سطح ليؤذن فوقه، ثم لما بنى المسجد جعل له مرقاة فوق سطحه ليؤذن فوقها ـ كما ذكرنا ذلك من قبل ـ.

ومن المعروف أن بلالاً علا سطح الكعبة، يوم فتح مكة، ليؤذن فوقه[3]...

ويبدو لي أن المئذنة استكملت شكلها تحت عامل الحاجة، فالمؤذن يضطر

---

(١) مسند الإمام أحمد ١٣٨/٥.

(٢) السترة: شيء يضعه المصلي أمامه تاركاً مسافة مقدار سجوده، وهي سنة إذا كانت الصلاة بأرض فلاة.

(٣) انظر كتاب (من معين السيرة) للمؤلف ص ٣٩٢ و ٣٩٩.

أن يرتفع فوق مكان الأذان، إذا حان الوقت، في شدة وهج الشمس وحرها، وكذلك في حال نزول المطر.. وهذا ما دعاهم للتفكير في مظلة تقيه حر الشمس، ومطر الشتاء، وكان الشكل الأول البسيط للمئذنة...

ومع الأيام، وكما هي سنن الحياة، بعد تلبية الضرورة، يفكر بالكماليات، ولذا بدأت عمليات التجميل تأخذ مكانها على السطح الخارجي للمئذنة وفي شكلها.

والمئذنة بحكم وظيفتها هي أعلى مكان في المسجد، وبهذا فقد أسندت إليها وظيفة أخرى، وهي كونها شعاراً يعطي هوية البناء ويدل عليه.

وهكذا أضحت ركناً أصيلاً ومهماً في بنيان المسجد يحسب حسابه إنشائياً ومعمارياً وجمالياً.

ولعل أول مئذنة بنيت بالحجارة، هي مئذنة جامع البصرة عام ٤٥هـ فقد جاء في فتوح البلدان: «لما بنى زياد المسجد، جعل لصفته المقدمة خمس سوارٍ، وبنى منارته بالحجارة...»[١].

وتتابع بناء المآذن بعد ذلك.

وأول من أدخل المئذنة إلى المسجد النبوي هو عمر بن عبد العزيز ـ رحمه الله ـ في توسعة الوليد للمسجد بين عامي ٨٨ ـ ٩١هـ[٢].

القبّة:

القباب شكل معماري عرف قديماً، وقد أدخله المسلمون في بناء المساجد، ولعل الدافع إلى استخدامه كان في البدء دافعاً معمارياً ثم أصبح دافعاً جمالياً.

إن اتساع المسجد يجعل كمية النور في وسطه قليلة، ذلك أن مصدر النور

---

(١) فتوح البلدان للبلاذري ص ٤٢٧. مكتبة النهضة المصرية. نشره: صلاح الدين المنجد.
(٢) فصول من تاريخ المدينة المنورة ص ٦٦.

الأساسي هو الضلع الخلفي المقابل لجدار القبلة، فهذا الضلع بسبب كونه الفاصل بين الحرم والصحن يمكن للنور أن يدخل منه إلى الحرم، أما الأضلاع الثلاثة فلم تكن تفتح فيها نوافذ لأنها في غالب الأحيان تكون جدراناً خارجية. ومن هنا كانت القبة وسيلة للحصول على كمية من النور تخدم المسجد في وسطه وداخله. وذلك عن طريق النوافذ التي تكون في القسم الأسفل الذي تقام فوقه القبة. وهكذا فالقبة في هذه الحالة لها ارتباطها الوثيق بالجانب المعماري. وهذا لا يمنع أنها بعد ذلك بدأت تؤدي دورها الكبير في الجانب الجمالي. بل إنها بعد ذلك اقتصرت على أداء وظيفتها في هذا الجانب فقط.. نلاحظ هذا حينما تتعدد القباب في البناء الواحد..

قبة الصخرة:

لعل أقدم قبة شيدها المسلمون هي قبة الصخرة المشرفة، في بيت المقدس، وكان ذلك عام ٧٢هـ في عهد عبد الملك بن مروان[١].

وهذه الصخرة هي المكان الذي عرج منه النبي ﷺ إلى السماء.

ونلخص ما وصف به هذا البناء فنقول: يغطي هذا البناء مساحة من الأرض تقرب من ألفي متر مربع.

وتعد الصخرة هي مركز البناء، ولذا كانت القبة فوقها. ويبلغ قطر هذه القبة ٢٠,٤٤م، وهي تعتمد على رقبة أسطوانية يقرب ارتفاعها من خمسة أمتار، وقد فتحت فيها ست عشرة نافذة.

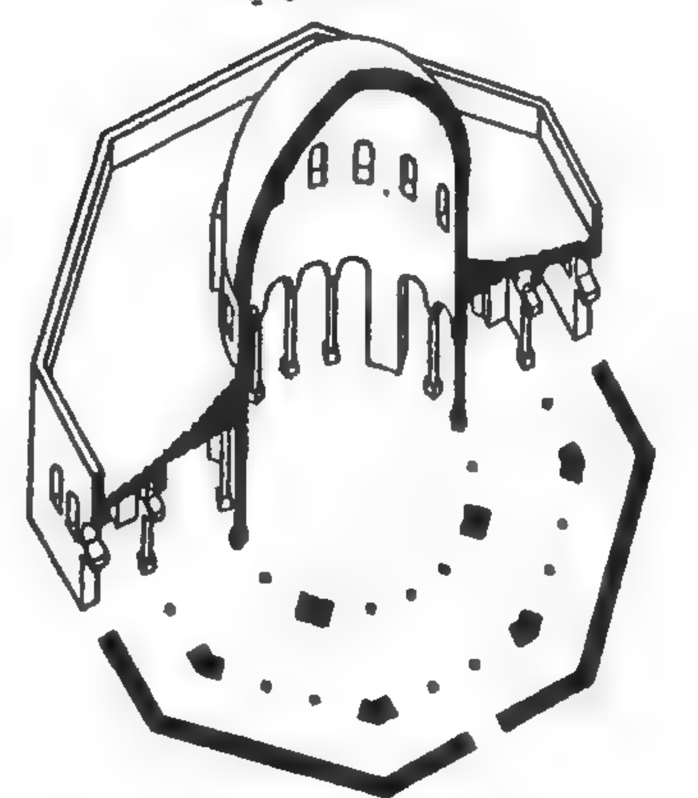
وتعتمد الرقبة بدورها على أربع دعامات، بين كل دعامتين منها ثلاثة أعمدة من المرمر تحمل أربعة أقواس من الرخام الأبيض والأسود. وتشكل هذه الدعامات مع الأعمدة التي بينها دائرة تامة تحيط بالصخرة التي ما زالت على

---

(١) نسب ابن كثير في البداية بناء قبة صخرة إلى الوليد [البداية ١٦٥/٩] ولكن الكتابة المدونة إزاء سقف المسجد تبين أن البناء تم سنة ٧٢هـ، مما يؤكد أنه كان زمن عبد الملك.

مسقط أفقي لقبة الصخرة

مسقط عامودي



حالها يوم عرج منها المصطفى ﷺ، شأنها في ذلك شأن صخرات الصفا والمروة.

وتلي هذه الدائرة التي تحمل القبة دائرة ـ أوسع منها ـ تحمل السقف، وهي تتكون من ثماني دعامات، بين كل دعامتين منها عمودان من المرمر، يحملان ثلاثة أقواس.

ويشكل الجدار الخارجي الدائرة الثالثة، التي تلي الدائرة الثانية، ولكنه جاء بشكل مثمن، طول ضلعه عشرون متراً، والمثمن هو أقرب شكل إلى الدائرة. فهو من الداخل متناسق مع الدائرتين من الأعمدة، ومن الخارج يعطى منظراً أجمل من منظر الدائرة.. وقد زينت جدران هذا المثمن بنوافذ متناظرة.

أما السقف فقد بني بشكل مائل، يستند في طرفه الداخلي ـ وهو الطرف المرتفع ـ على الدعامات التي تحمل رقبة القبة، ثم ينساب مائلاً معتمداً على دائرة الأعمدة الثانية، إلى أن يصل إلى نقطة الاستناد الثالثة وهي الجدار الخارجي، حيث يكون في أخفض نقطة له، ويكون ارتفاعه بارتفاع الجدران وهو عشرة أمتار تقريباً.

ذلك هو الشكل المعماري للبناء، الذي يعد من الأبنية المعقدة هندسياً، ولعل الأشكال المرفقة توضح ذلك.

المستشرقون وقبة الصخرة:

توقف كثير من المستشرقين عند شكل هذا البناء، واعتبروه خروجاً على شكل المسجد، ثم ذهبوا في تفسير ذلك وتعليله.. وقد حاز رأي «كروزويل» القبول لدى جميعهم فتناقلوه عنه.. ونقله عنهم كثير من كتاب الفن العرب.

وملخص هذا الرأي «أن عبد الملك بن مروان فكر في أن يقيم مسجداً فوق البقعة المقدسة ببيت المقدس ينافس به الكعبة ويصرف الناس عن الحج إليها اكتفاء بالحج إلى قبة الصخرة، وكان يجيب المعترضين بالحديث «لا تشد الرحال إلا إلى ثلاث: المسجد الحرام ومسجدي هذا والمسجد الأقصى.. وقد

وضع هذا التصميم ليلائم الطواف حول الصخرة المقدسة...»[1].

هذا النص أو هذا المعنى نجده لدى الكثير ممن كتب عن فن البناء الإسلامي من العرب، وهم يذكرون ذلك بأسلوب تقريري، وكأنها مسألة لا ريب فيها، ولذا فهم لا يعزونها إلى المصدر الذي أخذت منه، فهي من الوضوح بحيث لا تحتاج إلى ذلك[2].

وتبين بعد البحث أن مصدر هذا القول هو المستشرق «كروزويل»[3] وعنه أخذ بقية المستشرقين[4]، وعنهم أخذ كتاب العربية.

والواقع أن «كروزويل» لم يخترع هذا الرأي ولم يأت به من بنات أفكاره، وإنما وجده في تاريخ اليعقوبي فأخذه عنه.

وعن اليعقوبي نقل هذا الرأي الدكتور عفيف بهنسي، مقرراً له، ودون أن يتوقف عنده، وكأنه مسلمة من المسلمات[5]؟!.

وقبل مناقشة هذا الرأي، نرى أن ننقل قول اليعقوبي فهو الأصل في هذه الفرية.

---

(١) الفن الإسلامي. أبو صالح الألفي ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

(٢) نذكر منهم على سبيل المثال:
- الفن الإسلامي. أبو صالح الألفي ص ١٤٤ ـ ١٤٥ وقد نقلنا نصه أعلاه.
- دراسات في الفنون والعمارة العربية الإسلامية. تأليف د. محمد وصفي محمد ص ٥٠.
- القيم الجمالية في العمارة الإسلامية. د. ثروت عكاشة. ص ١٥٤ دار المعارف بمصر.

(٣) انظر البحث القيم الذي نشره الدكتور عبد المجيد وافي في مجلة منار الإسلام عدد رجب عام ١٣٩٩هـ.

(٤) وقد ساهم في هذا المستشرق (كولدتسهير) في سبيل أغراض أخرى غايته منها الطعن في السنة. انظر (السنة ومكانتها في التشريع الإسلامي) للمرحوم د. مصطفى السباعي ص ٢١٧.

(٥) الفن العربي الإسلامي في بداية تكوينه ص ٥٦.

قال اليعقوبي: «ومنع عبد الملك أهل الشام من الحج، وذلك أن ابن الزبير كان يأخذهم إذا حجوا بالبيعة، فلما رأى عبد الملك ذلك، منعهم من الخروج إلى مكة، فضج الناس، وقالوا: تمنعنا من حج بيت الله الحرام، وهو فرض علينا؟ فقال لهم هذا ابن شهاب الزهري يحدثكم أن رسول الله قال: (لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام ومسجدي ومسجد بيت المقدس) وهو يقوم لكم مقام المسجد الحرام وهذه الصخرة التي يروى أن رسول الله وضع قدمه عليها لما صعد إلى السماء تقوم مقام الكعبة، فبنى على الصخرة قبة وعلق عليها ستور الديباج، وأقام لها سدنة وأخذ الناس بأن يطوفوا حولها كما يطوفون حول الكعبة، وأقام بذلك أيام بني أمية»[1].

وما أورده اليعقوبي مسألة لا تحتاج إلى مناقشة لوضوح كذبها، ولولا تداولها بعد أن تبناها «كروزويل» لما وقفنا عليها.

ونناقش النص قبل أن نتحدث في المسألة فنقول:

● عاش اليعقوبي[2] في أواخر القرن الثالث الهجري فقد كانت وفاته بعد سنة ٢٩٢هـ ـ كما ذكر صاحب الأعلام ـ ومعنى هذا أنه يتحدث عن قضية مضى عليها قرنان من الزمن، ومع ذلك يوردها دون سند، ودون ذكر للمصدر الذي أخذت عنه!!.

● ثم إن عبد الله بن الزبير قتل عام ٧٣هـ أي بعد بناء القبة بعام واحد، فلماذا يستمر الطواف بالصخرة حتى آخر أيام بني أمية كما يقول النص؟! أي حتى عام ١٣٢هـ.

● إن الطواف حول الصخرة، لو كان وقع، لذكره المؤرخون، وما هو بالأمر الذي يخفى، وبخاصة أنه استمر ـ على رأي اليعقوبي ـ قرابة ستين عاماً.

(١) تاريخ اليعقوبي ٢/٢٦١. ط دار صادر بيروت ١٩٦٠.

(٢) هو أحمد بن إسحاق بن جعفر بن واضح، الكاتب العباسي المعروف باليعقوبي.

● وإذا كان عبد الملك قد أراد ذلك فلماذا لم يجعل بناء يشبه الكعبة فوق الصخرة، ويترك حوله فراغاً.. فذلك بالكعبة أشبه؟!

هذا من حيث مناقشة النص. أما من حيث مناقشة المسألة فنقول:

● إن أمر صرف الناس عن الحج إلى الكعبة المشرفة وتوجيههم إلى الحج إلى قبة الصخرة أمر مستبعد جداً، وبخاصة في القرن الأول، فما زال الناس يذكرون ويتناقلون ما آل إليه جيش أبرهة وهم يقرؤون ذلك في سورة الفيل في القرآن الكريم. فما نظن مسلماً ما ـ أياً كان شأنه ـ يفكر في هذا أو يجرؤ على التفكير فيه.

● ثم إن هذه القضية تتعلق بركن من أركان الإسلام، فكيف يجرؤ خليفة على إلغاء هذا الركن والجيل الأول ما يزال منه بقية، ولو حدث هذا الأمر ألا يكون سلاحاً بيد الخصم ـ عبد الله بن الزبير ـ يمكن أن يستغله سياسياً.

● أما الاستشهاد بالحديث فهو استشهاد في غير مكانه، فالحديث يتناول أفضلية المساجد الثلاثة، ولا يقول إن واحداً منها يقوم مقام الآخر.

● أما كون البناء بهذا الشكل، وهي القضية التي أثارت المشكلة، فتعليله بسيط ميسر لمن أمعن النظر فيه.

إن عبد الملك لم يبن قبة الصخرة وحدها، وإنما بناها مع المسجد الأقصى في وقت واحد[1]. والمسجد هو الأصل، وقد بني المسجد على الشكل المعهود، فرواق الصلاة متعامد على جدار المحراب.. وقامت فوق المحراب قبة تعد نموذجاً مصغراً من قبة الصخرة، وكسيت جدرانه بالفسيفساء...

إن الدافع إلى البناء فوق الصخرة، هو أن كل مسلم وصل إلى بيت المقدس سيكون حريصاً على الصلاة في هذا المكان، فكانت إشادة البناء للوقاية من حر الشمس ونزول المطر.

---

(١) يبدو أن البناء استكمل في عهد ابنه الوليد.

وأما فخامة البناء وزخرفته وتجميله، فذلك ليتناسب مع قدسية المكان وعظمة معانيه.

وأما شكل البناء الدائري في قبته، والمثمن في جداره الخارجي، فيرجع إلى شكل الصخرة نفسها، حيث يشكل طرفها الخارجي ـ بمقدار نصف محيطها ـ شكل نصف دائرة، فكانت الدائرة أقرب الأشكال التي تتناسب مع شكل الصخرة، وهو الدافع إلى اختيار هذا التصميم.

● وأخيراً: إن عبد الملك حينما صرف الناس عن الحج إلى الكعبة وأراد إقناعهم بالحج إلى الصخرة المشرفة، كان عليه أن يستعمل غير هذا الأسلوب، الذي يضعف من مكانة الصخرة ـ والأصل أن يرفع منها ـ . فقد كان من جملة قوله: (وهذه الصخرة التي يروى أن رسول الله ﷺ وضع قدمه عليها...) فاستعمل الفعل المضارع بصيغة المبني للمجهول، هذه الصيغة التي تعني التضعيف، وكان من واجبه أن يستعمل أسلوب التقرير؟!

والواقع أن «اليعقوبي» لم يحسن صياغة هذه الفرية!!

الزخرفة:

ومما استحدث في بناء المساجد الزخرفة، وغايتها إظهار البناء بأبهى حلة، بحيث يأخذ الجمال مكانه في كل عنصر سواء أكان معمارياً أم تزيينياً. ومن هنا نستطيع أن نصنف الزخرفة فنجعلها نوعين:

نوع يدخل في تشكيل وبنية العناصر المعمارية نفسها.

ونوع يظل في إطار مهمته التزيينية الخالصة.

فأما النوع الأول فنجده في الأعمدة والأقواس والقباب والمداخل والمحاريب والنوافذ...

فالأعمدة ـ على سبيل المثال ـ هي عناصر معمارية تدخل في صلب البناء ويقوم عليها السقف. ومع ذلك فقد أخذت نصيبها من العناية الزخرفية

فوجدنا منها الاسطوانية والمضلعة، ومن كلا النوعين قد يكون سطحها أملس وقد يكون ذا أفاريز.

وقد بذلت عناية كبيرة في شكل نهاية العمود عند اتصاله بالقوس، فقد تكون هذه النهاية بشكل هرم ناقص مقلوب، أو على شكل ناقوس مقلوب.. وقد يزخرف تاج العمود بوريقات ومقرنصات...

وكذلك العقود والأقواس قد اتخذت أشكالاً متعددة، وبرز كل نموذج في قطر من الأقطار. فهناك العقود نصف الدائرية، وهناك العقود المدببة وهناك العقود التي على شكل نعل فرس، ثم العقود ذات الفصوص، حيث يتشكل العقد الواحد من ثلاثة أقواس أو خمسة أقواس صغيرة...

وهناك الأقواس المزدوجة، بحيث يحمل العمود قوسين فوق بعضهما، كما في مسجد قرطبة بسبب ارتفاع السقف...

والقباب كذلك اتخذت أشكالاً متعددة... وكذلك المداخل...

وتعد المقرنصات من العناصر المهمة التي كان لها دور معماري وتجميلي في آن واحد. ذلك أنها ساعدت في عملية الانتقال من شكل معماري إلى آخر، ففي الانتقال من الشكل المربع الذي يحمل القبة، إلى الشكل الدائري ـ الذي هو شكل القبة ـ قامت المقرنصات بتغطية معمارية لهذه المثلثات الفراغية التي نتجت عن الفرق بين الشكلين. وكان لها دور مشابه في تغطية الفراغ الناتج عن بروز الشرفة في المآذن عن جسم المئذنة...

وأخذت كذلك مهمة جمالية في الأسقف وفي المحاريب...

أما النوع الثاني من الزخرفة، وهي الزخرفة التجميلية الخالصة، فيمكن ملاحظتها في المنابر والأبواب والجدران والقباب...

ففي سطوع الجدران والقباب والسقوف.. كان للنقش والرسم دوره في عملية التجميل حيث استعملت الأشكال الهندسية والنباتية والكتابة الزخرفية بتناسق عجيب وألوان متناسبة، وكثيراً ما تتداخل تلك العناصر الزخرفية لتؤلف وحدة منسجمة رائعة.

وفي الأبواب والمنابر الخشبية، برزت الأشكال الهندسية الرائعة في تلك الحشوات التي تملأ الفراغ بين العوارض الرئيسية التي يتكون منها الباب أو المنبر وكذلك في أنواع الشبك التي تزين بعض النوافذ.

وقد شاركت في عمليات التجميل تلك التفريغات الجصية التي أخذت مكانها في جسم المآذن أو فوق الأقواس والمداخل...

لقد قامت الزخرفة بدور كبير في عملية التجميل ففي كثير من المساجد، ما تكاد تقع عينك على شيء حتى تجد الزخرفة قد دخلت في كل جانب من جوانبه.. الحفر.. الفسيفساء.. الألوان.. المقرنصات...

ومع مرور الزمن.. والانتقال من قطر إلى آخر.. كان الفنان يستفيد من الخبرات السابقة، ويبتكر الجديد الذي يعبر فيه عن قدرته وإبداعه.

* * *

التزام.. والتزام:

مآذن وقباب.. محاريب ومنابر عالية.. زخارف وألوان...

تلك هي المستحدثات في المساجد. ومع هذا نقول إن المساجد ظلت في إطار الالتزام. فقد حافظ المسجد على شكله الإنشائي، الذي اقتبسه من المسجد القدوة، وأما تلك الإحداثات فهي إما ذات أصل طرأ عليه بعض التعديل ـ كالمنبر والمئذنة، والمحراب ـ وإما دفعت إليها حاجة معمارية ـ كالقبة والأقواس ـ.

على أن هذه الإحداثات سرعان ما أخذت مكانها فأصبحت جزءاً لا يتجزأ في بناء المساجد. فكانت بذلك عناصر تؤكد وحدة المساجد في كل أرجاء الأرض كما أكدت وحدتها وحدة الاتجاه إلى الكعبة المشرفة.

والأمر الذي نحب الوقوف عنده هو قضية «الزخرفة» هل ظلت في حدود الالتزام الإسلامي، أم كانت خروجاً عليه؟

وقبل الإجابة على السؤال، ينبغي علينا أن نستطلع موقف الجيل الأول من هذه القضية، ونجد تلخيصاً لهذا الموقف في خبر عبد الله بن عمر حيث قال:

«إن المسجد كان على عهد رسول الله ﷺ مبنياً باللبن وسقفه الجريد وعمده خشب النخل. فلم يزد فيه أبو بكر شيئاً، وزاد فيه عمر، وبناه على بنيانه في عهد رسول الله ﷺ باللبن والجريد وأعاد عمده خشباً.

ثم غيره عثمان فزاد فيه زيادة كثيرة، وبنى جداره بالحجارة المنقوشة والقَصَّة[1]، وجعل عمده من حجارة منقوشة وسقفه بالساج»[2][3].

ويتبين من هذا:

أن أبا بكر جدد بناء المسجد بعد أن نخر خشبه دون أن يزيد في مساحته كما أنه لم يغير مواد البناء التي كانت مستعملة فيه[4].

ثم زاد عمر في مساحته ولكنه أعاد بنيانه بالمواد نفسها.

ثم وسعه عثمان وأدخل فيه ـ لأول مرة ـ العناصر التجميلية...

ويبدو أن بعض الناس قد لام عثمان على ما أحدث من هذه الزخرفة، فقد روى البخاري ومسلم أن عثمان رضي الله عنه قال ـ عند قول الناس فيه حين بنى مسجد رسول الله ﷺ ـ: «إنكم أكثرتم، وإني سمعت رسول الله ﷺ يقول: من بنى مسجداً يبتغي به وجه الله بنى الله له بيتاً في الجنة»[5].

وواضح من قول عثمان أنه لم ير في تلك الزخرفة، وتلك العناية بنوعية مواد البناء خروجاً على ما ورد في حديث الرسول الكريم، الذي يرغب ببناء

---

(١) القصة: الجص.

(٢) الساج: نوع من الخشب.

(٣) الحديث رواه البخاري وأبو داود. انظر جامع الأصول ١١/١٨٥ رقم ٨٧١٨.

(٤) سنن أبي داود. كتاب الصلاة / بناء المساجد.

(٥) جامع الأصول ١١/١٨٦، رقم٨٧١٩.

المساجد، وإذن فالبناء مطلوب وإجادة العمل فيه كذلك، وذلك بغية التقرب إلى الله تعالى.

وحدثت التوسعة الأخرى بعد ذلك في عهد الوليد بن عبد الملك على يد عمر بن عبد العزيز، تلك التوسعة التي دخلت فيها الزخرفة على نطاق واسع. مما جعل ما حدث في عهد عثمان لا يعد شيئاً يذكر...

ومما جاء في وصف توسعة الوليد: «... ونقش حيطانه بالفسيفساء والمرمر وعمل سقفه من الساج وحلاه بماء الذهب، ونقش رؤوس الأساطين والأعتاب بالذهب...»[1].

وفي صدد المقارنة بين ما حدث في عهد عثمان وما حدث في عهد الوليد يمكن الاستفادة من الخبر التالي: «لمَّا حجَّ الوليد وقدم إلى المدينة بعد فراغ عمر من عمارة المسجد، أخذ ينظر في جدره وسقفه ونقوشه وجميل شكله، حتى إذ أتم النظر، التفت إلى أبان بن عثمان وقال: أين بناؤنا من بنائكم؟ قال أبان: بنيناه بناء المساجد، وبنيتموه بناء الكنائس...»[2] يقصد المغالاة في ذلك. وهذا يدل على أن زخرفة عثمان كانت أمراً يسيراً.

نخلص مما سبق إلى أن أبا بكر وعمر ـ رضي الله عنهما ـ آثرا بقاء المسجد على ما كان عليه زمن النبي ﷺ، دون أدنى تعديل في مواد البناء أو شكله أو أسلوبه، وجنح عثمان ـ رضي الله عنه ـ إلى تعديل مواد البناء، وإدخال بعض الجماليات، وتوسع الوليد في تلك الزخرفة.

ويمكننا القول بأن المسجد في الحالين ظل في حدود الالتزام. ذلك أن التشريع الإسلامي يتميز بخصائص منها: الواقعية والمرونة، وانطلاقاً منها فإن الكثير من التكاليف جاءت ضمن إطار من الفسحة، فهي تتراوح بين حد أعلى

---

(١) مرآة الحرمين. تأليف إبراهيم رفعت باشا ١/٤٦٣.
(٢) المصدر السابق ١/٤٦٣.

يعدُّ مثلاً للكمال، وبين حد أدنى لا يجوز الخروج عليه[1].

وبناء على هذا فقد كان فعل كل من أبي بكر وعمر رضي الله عنهما في شأن بناء المسجد التزاماً بالحد الأعلى، التزاماً بالذروة من الكمال... فلم يغيرا في البناء وأبقياه كما كان في عهده ﷺ.

وما فعله الوليد كان التزاماً أيضاً، فهو لم يفعل شيئاً حرمه الإسلام ولم يكن في عمليات الزخرفة شيء قال الإسلام بمنعه. وظلت الزخرفة ضمن إطار من الزخرفة الهندسية والنباتية التي يبيحها الإسلام. ولم يحدث أن وجد في تلك الزخرفة شيء من رسوم الأشخاص أو ذوات الأرواح. وإذن فقد ظل ضمن دائرة الالتزام، وإن كان بعمله ذاك قد انتقل من درجة الفاضل إلى درجة المفضول.

وما فعله عثمان رضي الله تعالى عنه كان وسطاً بين تلك الدرجتين...

وقد اختلف موقف الفقهاء من هذه القضية ـ قضية تزيين المساجد ـ ولعل الرأي الوسط هو ما ذهب إليه الإمام أبو حنيفة. إذ رخص في ذلك إذا وقع على سبيل التعظيم للمساجد. ولم يقع الصرف على ذلك من بيت المال[2].

وقد ذهب أكثر الفقهاء إلى عدم صحة بناء المساجد من مال الزكاة. إذ للزكاة مصارفها الخاصة بها.

وذلك موقف سديد، فلا مانع من تجميل المساجد وإنفاق المال فيها في غير الضرورات، إذا لم يكن ذلك على حساب الضرورات نفسها، وكان من أموال المتبرعين وليس من بيت مال المسلمين.

---

(١) كثيرة هي التكاليف التي جعلت على التخيير. فكفارة اليمين: عتق رقبة أو إطعام عشرة مساكين، أو كسوتهم. وأفضلها العتق، وأقلها الاطعام. والصلاة لها بدء وقت، ونهاية وقت، وهي في الوقت الأول أفضل... والصدقة أمر مشروع وهي إذا كانت سراً أفضل...

(٢) انظر فتح الباري ١/٥٤١.

وإذن فالمعارضة ليست لذات الزخرفة، إذا كانت في إطار المباحات.

جماليات المسجد:

نستطيع أن نقول بحق إن الفن الإسلامي بشتى أشكاله وفي مختلف عصوره، وجد في المسجد المكان الآمن فآثر الملاذ إليه والإخلاد فيه.

ووجد صانعو الفن ومحبوه في المسجد خير مكان يودعونه فنهم وعبقريتهم وإبداعهم... فانصب ذلك كله فيه، يدفع إلى ذلك رغبة ملحة في الحصول على رضوان الله تعالى... ويسهم معهم في ذلك باذلو المال ابتغاء وجهه سبحانه وتعالى... والتقى الفريقان: هذا يبذل ماله وهذا يبذل فنه وفكره وعبقريته... كلاهما يريد الوصول إلى الحالة الأمثل. ويحاول أن يرتقي درجة لم يسبق إليها... في سلم الجمال.

إنها البيوت التي أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه، وهي البنيان الباقي في سجل أعمال الإنسان، المستمر عطاؤه ما دام قائماً، مصداق قوله ﷺ (من بنى مسجداً لله بنى الله له في الجنة مثله)[1].

إنها الحوافز والمرغبات... يبذل صاحب المال ماله، ويبذل المهندس فكره، ويبذل صاحب المهارة مهارته وفنه... والتقى كل ذلك في بيوت الله، فكانت بحق هي السجل للفن الإسلامي، صفحة مفتوحة عبر الزمان، يمتع كل داخل إليها نظره ـ سواء أكان مسلماً أم غير مسلم ـ فينبهر أمام ذلك الحشد من المهارات في تناسق عجيب وترتيب بديع وبساطة تأنس إليها النفس وترتاح.

ويسمع المسلم فيها صدى الآيات التي تليت فيها عبر القرون، ويسترجع في ذاكرته حلق الدروس والوعظ، وتوجيه الحياة إلى الخير، فإذا الدنيا تصدر في مسيرها عن المسجد، وينطلق صوت الحياة منه فتردده جنبات الأرض.

كان ذلك تناسقاً من نوع آخر، قلما يفطن إليه غير المسلم، إنه جمال المعنى

---

(١) الحديث في صحيح مسلم، رقم٥٣٣.

يحاول جمال الشكل أن يرتقي إلى مستواه... ويتواكب الجمالان فإذا هما آية الفن الإسلامي عطاءً ثراً يمد الحياة بجمال القيم.

وتراجع هذا الجانب مع ضعف المسلمين، وتكالب أعدائهم عليهم في الداخل والخارج. وتداعت عليهم الأمم تداعي الأكلة إلى قصعتها، فشغلوا بأنفسهم عن إقامة البنيان المعنوي للمسجد... ولكن البنيان المادي مع ذلك ظلَّ قائماً برهاناً على عظمة المسلمين في الماضي وأملاً دافعاً إلى العمل في الحاضر.

ظل أعداء الإسلام يحاصرون المسجد، ويقلصون مهماته التي عن طريقها يظهر جماله، حتى لم يبق إلا إقامة الصلاة... وفي كثير من بلدان المسلمين يغلق خارج أوقاتها خوفاً من أن تلمس نسماته أذن الحياة فتوقظها.

على أن ذلك النوع من البنيان ليس من مهمة موضوعنا بحثه، فنتوقف عند حدود موضوعنا.

ظل المسجد ملتقى لجميع الفنون، فأنى سرت في بلدان المسلمين وجدت في المسجد هذه الصورة متكررة، حتى أنك لتقف في قرطبة فتظن نفسك في دمشق، وتقف في بغداد فتظن نفسك في القاهرة أو استانبول.

وتنوعت الأشكال في تلك العطاءات الفنية، وظلت الوحدة تربط تلك الإنجازات بروابط قوية تشدها إلى أصل واحد، ذلك هو المسجد القدوة. تنوع شكل المئذنة والمحراب والقبة والمنبر والعمود والقوس، ولكنها ظلت عناصر في بناء المسجد. وكان ذلك التنوع دليلاً على الانتساب إلى زمن أو إلى بلد.

وظهرت أشكال من النحت والزخرفة والمقرنصات في بناء تلك العناصر، وأصبحت من الكثرة بحيث تجاوزت الحصر والعد.

وأسهمت الأعمدة والأقواس بأنواعها في إضفاء الجمال، فعلت الأقواس بعضها فوق بعض، وارتفعت الأعمدة كذلك بعضها فوق بعض، وكان للنوافذ والأبواب دور كبير، حيث الحفر على الجص وعلى الخشب، وتداخلت حشوات

الخشب في المنابر والأبواب، وتعانقت قطع الزجاج الملون ضمن تقطيعات النوافذ البديعة...

وذهب الخطاطون يخلدون فنهم بتغطية مساحات واسعة من أسطح القباب والجدران، وزينت أشرطة من الكتابة الزخرفية أعالي الجدران، مما يجعلها مرتلة لكتاب الله صباح مساء.

ولم يقف الرخام بألوانه والسراميك والخزف... بعيداً عن المشاركة، بل أخذ دوره كاملاً في تغطية الأرضيات وجوانب من الجدران... يزاحم الفسيفساء وتزاحمه.

وأضفت مقرنصات الأعمدة وزخارفها وأوراقها لوناً من الجمال، ترتاح عنده الأعين فتأنس إليه. وهي في طريقها إلى أعلى، إلى السقف الذي أضحى بدوره حقلاً لأنواع من الزينة.

وتتكامل اللوحة بذلك الفرش البديع من سجاد وبسط، وقد نقشت بأبدع النقوش. فكانت سقفاً آخر ولكنه يزين الأرض... وبين السقفين كانت صلة الوصل تلك السلاسل التي تحمل المصابيح المزخرفة...

هذا، ومما ينبغي ملاحظته، أن المسجد في كل أدواره، تميز دائماً: بالتناسق والبساطة.

كان ذلك واضحاً في المسجد النبوي الكريم، تناسق بين الجدران والسقف والأرضية، بين شكل البناء والمواد المستعملة فيه... وبساطة متناهية، وأسهم جمال المعنى فكسا البناء حلة من جماله فتحول الشكل إلى معنى، وتلك لعمري خاصية في معمار المسجد.

هذا الجمال، أدركه وعاشه الجيل الأول، فعزَّ عليهم تغيير ذلك البناء وأحبوا بقاءه على ما هو عليه، روى مسلم عن محمد بن لبيد: «أن عثمان بن عفان أراد بناء المسجد، فكره الناس ذلك، فأحبوا أن يدعه على هيئته...»[1].

---

(١) الحديث في صحيح مسلم برقم ٥٣٣.

على أن الزخرفات والتجميلات لم تغير من هاتين الميزتين، فقد استمرت البساطة والتناسق عنواناً للمعمار الإسلامي في المساجد[١]. ولعل ذلك راجع إلى الأساس الإنشائي... فهناك دائماً جدار مستقيم هو جدار القبلة توازيه أعمدة...

ويقف المصلون صفوفاً وكذلك الأعمدة، لا فرق بين غني وفقير وسيد ومسود وصغير وكبير... إنه بناء إنساني ضمن البناء الإسلامي...

والمصلي في أي مسجد كان حينما يبدأ صلاته بقوله (الله أكبر) لا يشغله شيء، إذ لكل عضو من أعضائه صلاته. فالبصر قاصر على مكان السجود حتى لا يكون سبباً في شتات الفكر[٢]. والفكر مشغول بالتفكير بمعنى ما يقرأ في الصلاة. والقلب في خشوعه...

وكل شيء حوله في صلاة، إخوانه المصلون... والأعمدة والجدران أيضاً في صلاة ﴿وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم﴾[٣] وإذا هو واحد من تلك الأشياء.. ويستمر النشيد القدسي، (الحمد لله رب العالمين...).

وبهذا تظل الصلاة هي الصلاة، ويكون المصلي في صلاته.

---

(١) جاء في كتاب (دور المسجد في الإسلام) لعلي محمد مختار نقلاً عن الدكتور حسين مؤنس، (والمتأمل للصورة التي عليها المساجد في مقابل الصورة التي عليها الكنائس وغيرها من أماكن العبادة، يجد البساطة اللامتناهية في مقابل الأبهة والغموض الذي يكتنف تلك المعابد...)، ص ١٠٥.

(٢) جاء في كتاب (صفة صلاة النبي ﷺ) لمؤلفه محمد ناصر الألباني: تحت عنوان النظر إلى موضع السجود:

«كان ﷺ إذا صلى طأطأ رأسه ورمى ببصره نحو الأرض)

و «لما دخل الكعبة ما خلف بصره موضع سجوده حتى خرج منها»

و «كان ينهى عن رفع البصر إلى السماء».

(٣) سورة الإسراء، الآية (١١).

نكتفي بهذا القدر من الحديث عن المسجد، لأن غايتنا هي بيان الأسس الفنية العامة، وليس الحديث الوصفي لكل مسجد على حدة، فذلك أمر يرجع إليه في كتبه الخاصة[1].

البيوت:

ظل «البيت» و«المنزل» اسماً للمكان الذي يقطن فيه العامة من الناس، متوسطي الحال، وأما «القصر» فإنه سكن الطبقة الثرية من الناس، وهو أيضاً سكن الأمراء والحكام.

وقد كان للإسلام تأثيره على الفن المعماري بالنسبة للبيوت وللقصور على حد سواء.

* البيت:

لا نقصد بالبيت الإسلامي ذلك المنزل الذي زين بالزخارف الإسلامية فحسب، بل ذلك التصميم الذي جاء ملبياً للقيم الوظيفية والجمالية من منظور إسلامي.

وليس بين أيدينا ما يعطينا تصوراً دقيقاً لشكل البيوت في الماضي البعيد. وكل ما وصلنا هو وصف لمنازل ليست بعيدة العهد، على أن المدن الإسلامية ما تزال تحتفظ ببعض هذه الأبنية التي تعد مثالاً لغيرها...

ومما لا شك فيه، أن الإسلام كان له تأثيره الكبير على شكل هذه البيوت. وعلى أسلوب هندستها، ذلك أن البيت يمثل جانباً كبيراً من أسلوب الحياة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان.

وإذا كان الإسلام قد نظم هذه الحياة تنظيماً بالغاً في الدقة والشمول كان لا بد له من إلقاء بعض ظلاله الوارفة على هندسة البيوت وأشكالها وطرزها.

---

(١) من ذلك كتاب «المساجد» للدكتور حسين مؤنس. وكتاب (الفن الإسلامي) لأرنست كونل... وغيرها كثير.

وقد أدرك هذه الحقيقة «ج. مارسيه» وعبر عنها في كتابه «الفن الإسلامي» فقال: «لقد تغلغل الإسلام في الحياة البيتية، كما دخل حياة المجتمع، وصاغت الطبائع التي نشرها شكل البيوت والنفوس»[1].

نعم، كان لا بد أن يكون للبيت المسلم شكله المتميز، لارتباطه بالكثير من الشؤون الاجتماعية. التي صاغها الإسلام ونظمها، والتي ينبغي مراعاتها، ونذكر منها على سبيل المثال:

● تشريع الحجاب، الذي يقضي بفصل الرجال عن النساء، وفق نظام مفصل، فرق فيه بين المحارم وبين غيرهم[2].

● تشريع الاستئذان: وهونوعان:

ـ استئذان بالدخول من خارج البيت إلى داخله[3].

ـ استئذان ضمن البيت ذاته في دخول غرفه[4].

---

(١) عن كتاب «جمالية الفن العربي» د. عفيف بهنسي، ص ١٥٩.

(٢) جاء ذلك في قوله تعالى ﴿وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها وليضربن بخمرهن على جيوبهن ولا يبدين زينتهن إلا لبعولتهن أوآبائهن أوآباء بعولتهن أو أبنائهن أو أبناء بعولتهن أو إخوانهن أو بني إخوانهن أو بني أخواتهن. . .﴾ سورة النور، الآية (٣١).

(٣) جاء ذلك في قوله تعالى ﴿يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتاً غير بيوتكم حتى تستأنسوا وتسلموا على أهلها ذلكم خير لكم لعلكم تذكرون﴾ سورة النور، الآية (٢٧). قال ابن كثير وقد ثبت في الصحيح قوله ﷺ: (إن استأذن أحدكم ثلاثاً فلم يؤذن له فلينصرف).
ومن الأدب الإسلامي أن المستأذن لا يقف تلقاء الباب وإنما عن يمينه أو يساره. وهو ما روي من فعله ﷺ.

(٤) ومن الأدب الإسلامي أيضاً الاستئذان على الوالدين والأخوة والأخوات وقد أورد ابن كثير في تفسيره قول ابن مسعود رضي الله عنه «عليكم أن تستأذنوا على أمهاتكم وأخواتكم» [في تفسير الآية ٢٧ من سورة النور].
وجاء في تفسير (صفوة التفاسير) نقلاً عن البيضاوي، روى أن رجلاً قال للنبي ﷺ

هذه المعطيات قد أخذت بعين الاعتبار في تصميم البيت المسلم، الأمر الذي لفت نظر «مارسيه» فقال قولته السابقة.

ويمكننا أن نلقي ضوءاً على وصف مجمل لهذه البيوت نذكر فيه الخصائص العامة فنقول:

إن هذه البيوت خلت من الفتحات أو النوافذ الخارجية التي تطل على الطريق. وفي حال وجودها توضع في أعلى الجدار، أو تكون في بناء الطابق الثاني. وفي هذه الحالة كان يلجأ إلى تزيينها بمنحوتات من الجص أو بشبك خشبي يتيح للذي في الداخل أن ينظر ما في الطريق، ولا عكس.

وتتميز هذه البيوت بوجود فسحة سماوية وسطها. وتكون الغرف محيطة بها والنوافذ مطلة عليها. وبهذا يتم تأمين تهوية البيت، ويأخذ حظه من أشعة الشمس دون أن يكون مكشوفاً من الخارج، وبهذا يتاح للنساء أخذ حريتهن الكاملة في بيوتهن.

ولا شك أن مستوى البيت يتأثر بالوضع المالي لصاحبه، وبيوت الطبقة الوسطى غالباً ما يدخل إليها عبر دهليز يؤدي إلى ساحة البيت ومنها يدخل إلى الغرف المختلفة. ويصعد إلى الطابق الثاني إن وجد. وإذا كان البيت متسعاً أحيط بالرواقات حول الساحة، وغالباً ما تكون هذه الرواقات محمولة على أعمدة وأقواس. وقد يكون في الساحة بعض الأحواض التي تزرع بالورود أو الأشجار ذات الزهر الفواح... وقد يتوسط الساحة بركة ماء صغيرة في وسطها نافورة.

وتعد «القاعة» الغرفة الرئيسية في البيت فهي مكان استقبال الضيوف ويرتبط شكل القاعة وحجمها بالوضع المادي لصاحب البيت، وعادة تكون مستطيلة الشكل. بابها في الوسط يؤدي إلى عتبة واسعة وقد يكون فيها حوض

أأستأذن على أمي؟ قال: نعم، قال: ليس لها خادم غيري، أأستأذن عليها كلما دخلت؟ قال: أتحب أن تراها عريانة؟ قال: لا. قال: فاستأذن عليها.

ماء ونافورة. وعلى جانبي العتبة ترتفع الأرضية بما يقرب من نصف متر. حيث تكسى الأرضية بالسجاد بينما تظل أرضية العتبة مكشوفة ولذا يختار لها الفاخر من أنواع الرخام... ويزين السقف بالنقوش والأفاريز...

وقد تكون جدران القاعة إلى ارتفاع معين مغطاة بالخشب المحفور والمطعم بالحشوات الهندسية، وهذا الخشب يكون عبارة عن أبواب لخزائن في الجدران وأطراً لكوات غير نافذة توضع فيها التحف الثمينة... وكذلك للنوافذ المطلة على ساحة البيت. بحيث يؤدي هذا الخشب تناسقاً جميلاً.

ويتميز البيت المسلم في كل مكان بالنظافة التي هي شعار المسلم حيثما وجد، ذلك لأن الصلاة ـ وهي عمل يومي ـ تستلزم طهارة الجسم والثياب والمكان.

القصور:

قلنا إن القصور هي سكن العلية من القوم، الأثرياء والأمراء، وهي بالأمراء والحكام ألصق. وقد ذكرت كتب التاريخ وكتب الأدب الكثير عن هذه القصور، ولكن اهتمامات هذه الكتب انصرفت إلى وصف الترف والزخرفة والجماليات. ولم تعول على التصميم الهندسي إلا في القليل النادر.

ولكن المبدأ العام الذي قام عليه البيت قام عليه القصر أيضاً. فهناك السور الخارجي الذي يخلو من الفتحات، والصحن الداخلي الذي تشرف عليه الأروقة ومن ورائها الغرف في طابق أو طابقين.

ولا شك بأنه وجدت قصور على غاية من الروعة والجمال. بذل فيها من الوقت والفن والمال الشيء الكثير... وقد بقي في الأندلس منها بقية يعد قصر الحمراء في غرناطة من أهمها.

ولا شك أيضاً بأن هذه القصور الباقية تحكي ما توصل إليه الفنانون المسلمون من فن وعبقرية وعلم بالهندسة.

والقصور القائمة اليوم من الممكن مشاهدتها والوقوف على ما بلغته من

روعة وجلال وكمال فني وجمالي... مثل قصر الحمراء... وهذه المشاهدة قد تكون عيانية لمن أتيح له ذلك، وقد تكون بواسطة الصور الفوتوغرافية... ولذا فلا حاجة للحديث عليها طويلاً.

ولكنا ننقل وصفاً لواحد من القصور الذاهبة، علّنا من خلال الوصف نتخيل الحقيقة.

جاء في كتاب نهاية الأندلس:

«وكان قصر المأمون بن ذي النون ملك طليطلة آية رائعة من آيات الفن والبهاء، وكان روشنه الشهير الذي بني وسط بحيرة القصر، من الزجاج الملون المزين بالنقوش الذهبية. مستقى خصباً لخيال الشعراء، وكانت حافة البحيرة مزدانة بصفوف من تماثيل الأسود التي تقذف الماء من أفواهها، وهي لا تزال تقذف الماء ولا تفتر، وتنظم لآلىء الحباب بعدما نثر»[1].

ونقرأ في نص آخر عن هذا القصر:

«وكان الكثيرون من الأمراء الذين توزعوا الخلافة الممزقة... يملكون قصوراً وبيوتاً تنافس في البذخ والترف قصور بني عباد ومنها... البناء الرائع الذي بناه المأمون بن ذي النون آخر أمراء طليطلة، واتخذ منه مقراً له. تأنق في بنائه وأنفق فيه مالاً كثيراً. وصنع فيه بحيرة وبنى في وسطها قبة، وسيق الماء إلى رأس القبة على تدبير الحكماء والمهندسين وكان الماء ينزل من أعلى القبة حواليها محيطاً بها متصلاً بعضه ببعض. فكانت القبة في غلالة من ماء يسكب لا يفتر والمأمون بن ذي النون قاعد فيها لا يمسه من الماء شيء، ولو شاء أن يوقد فيها الشمع لفعل»[2].

* * *

(١) نهاية الأندلس. تأليف محمد عبد الله عنان، ط ٣، ص ٥١٢.

(٢) الفن العربي في إسبانيا. تأليف (فون شاك) ترجمة الطاهر أحمد مكي، ص ٦٩.

لوحات فن المعمار



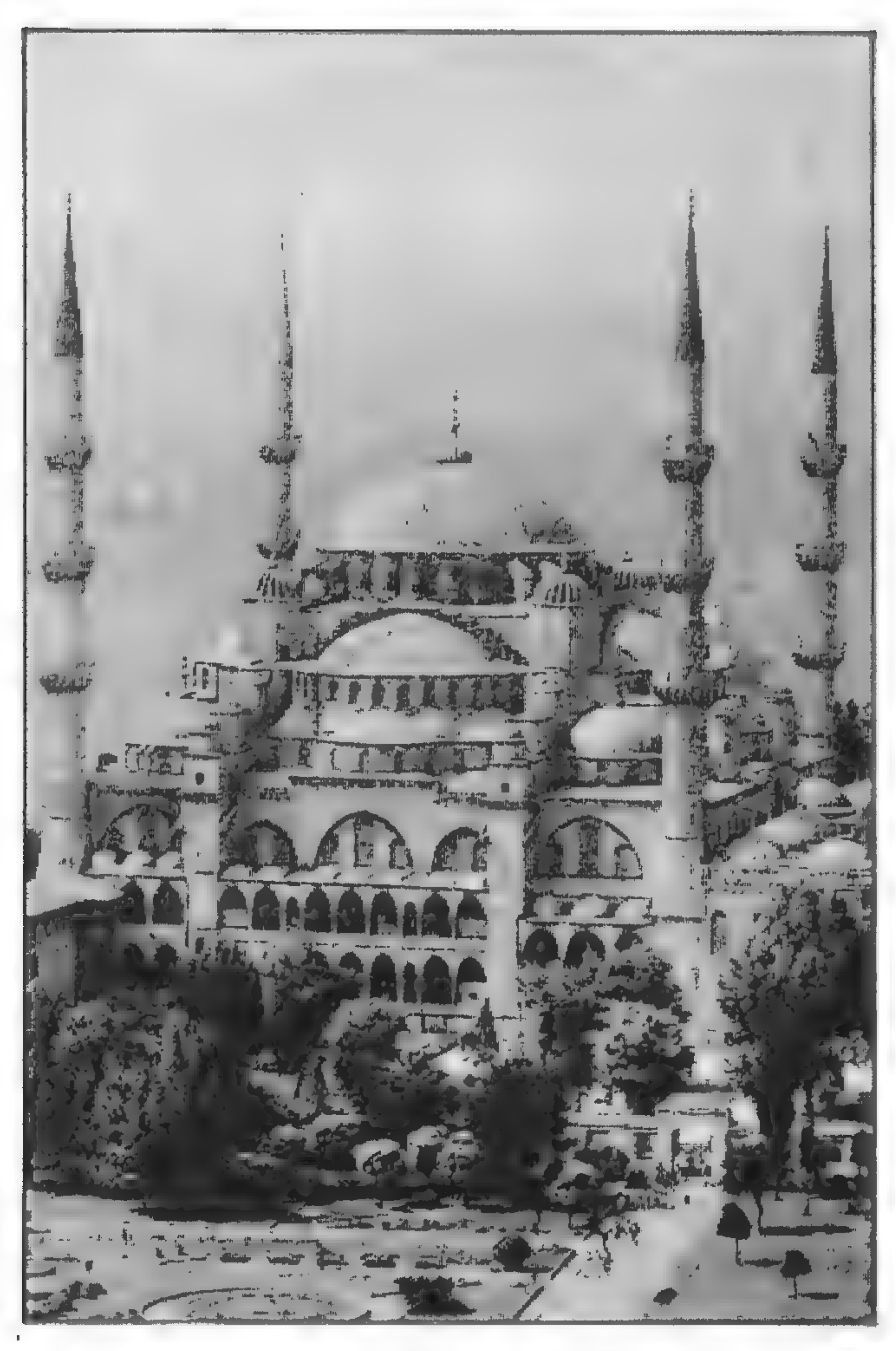
المسجد النبوي الشريف في المدينة المنورة



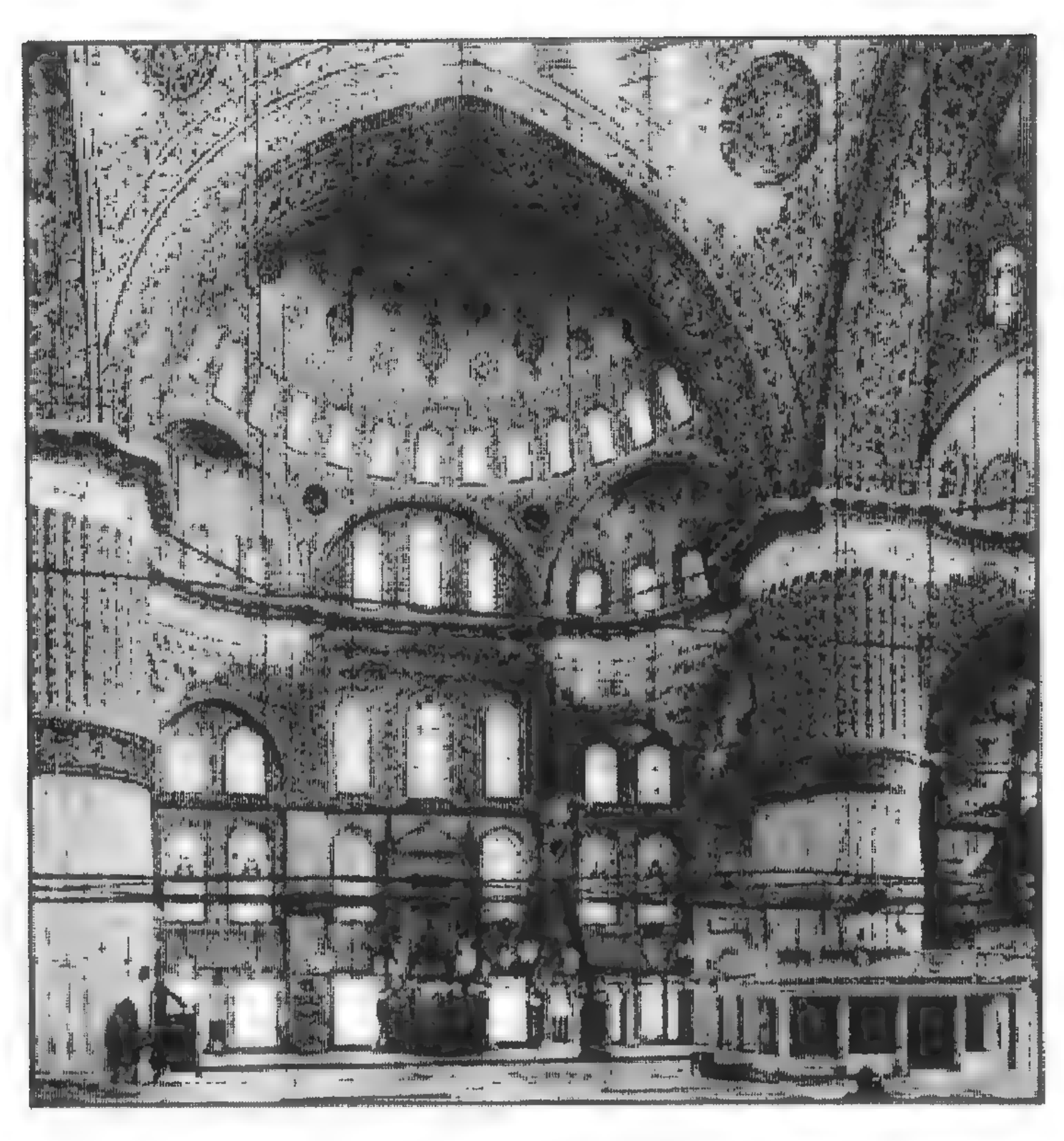
المسجد الأموي : (المنبر والمحراب)، دمشق



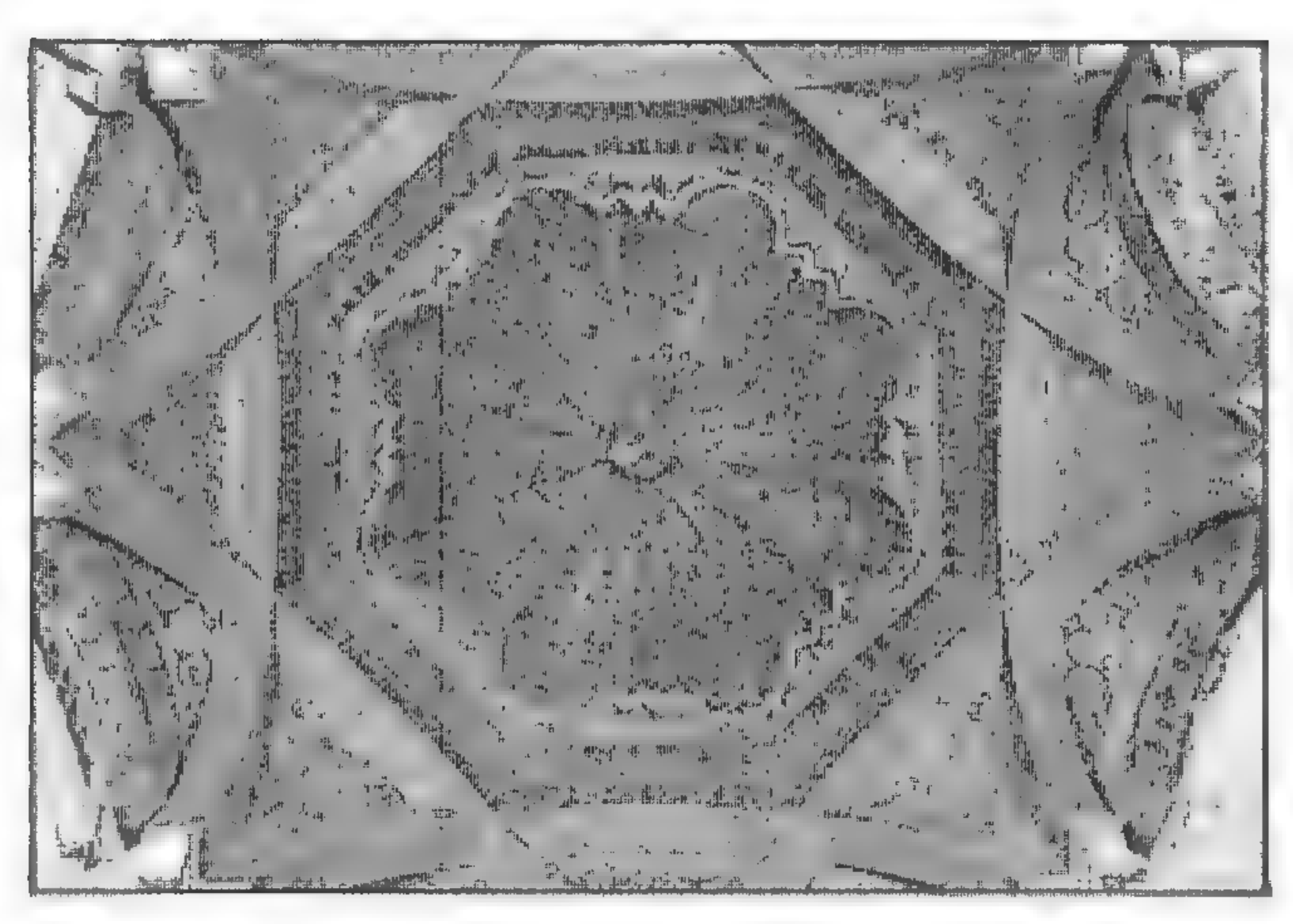
دمشق ـ الجامع الأموي : (فسيفساء المدخل الغربي)



جامع السلطان أحمد: (الجامع الأزرق)، استانبول ــ تركيا



جامع السلطان أحمد في استانبول: (منظر داخلي)

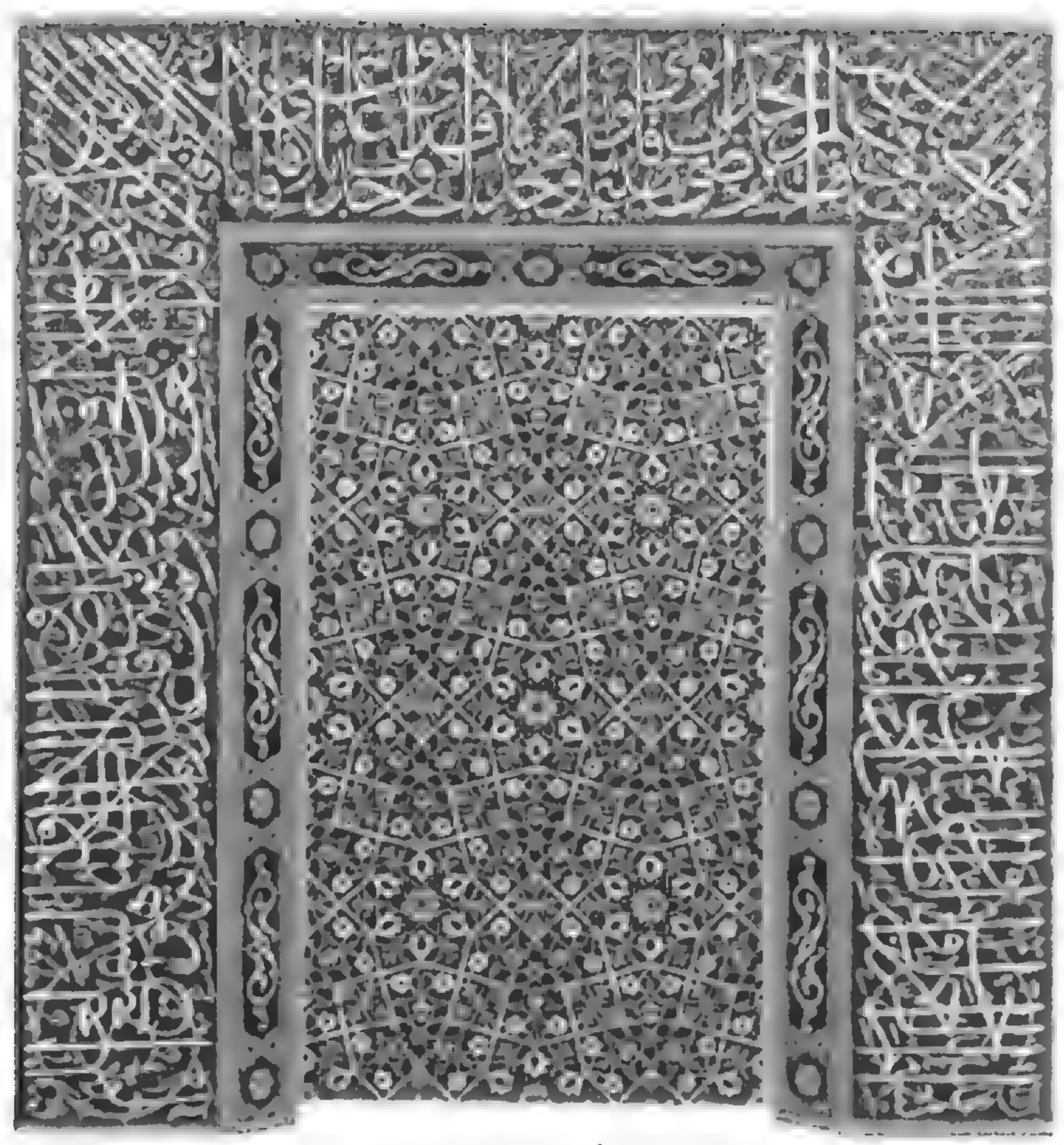


قبة المحراب في مسجد قرطبة

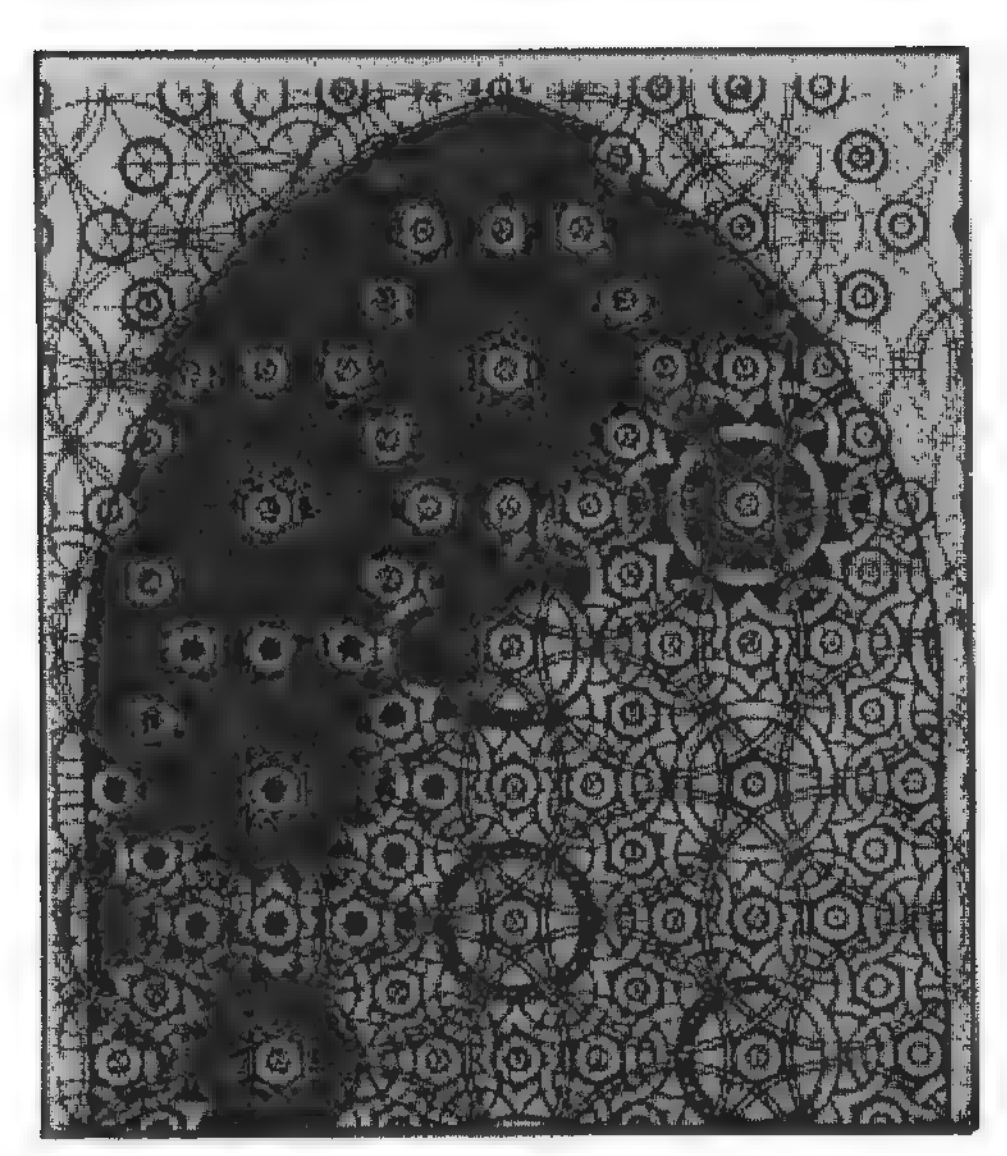
مسجد قرطبة



الصخرة المشرفة وبجوارها مكان معراج الرسول ﷺ كما تُرى من أعلى القبة، وفيها أعمدة الدائرة المحيطة بالصخرة مباشرة والأكتاف مكسوّة بالرخام، ورقبة القبة قد شُغلت بالفسيفساء الأموية



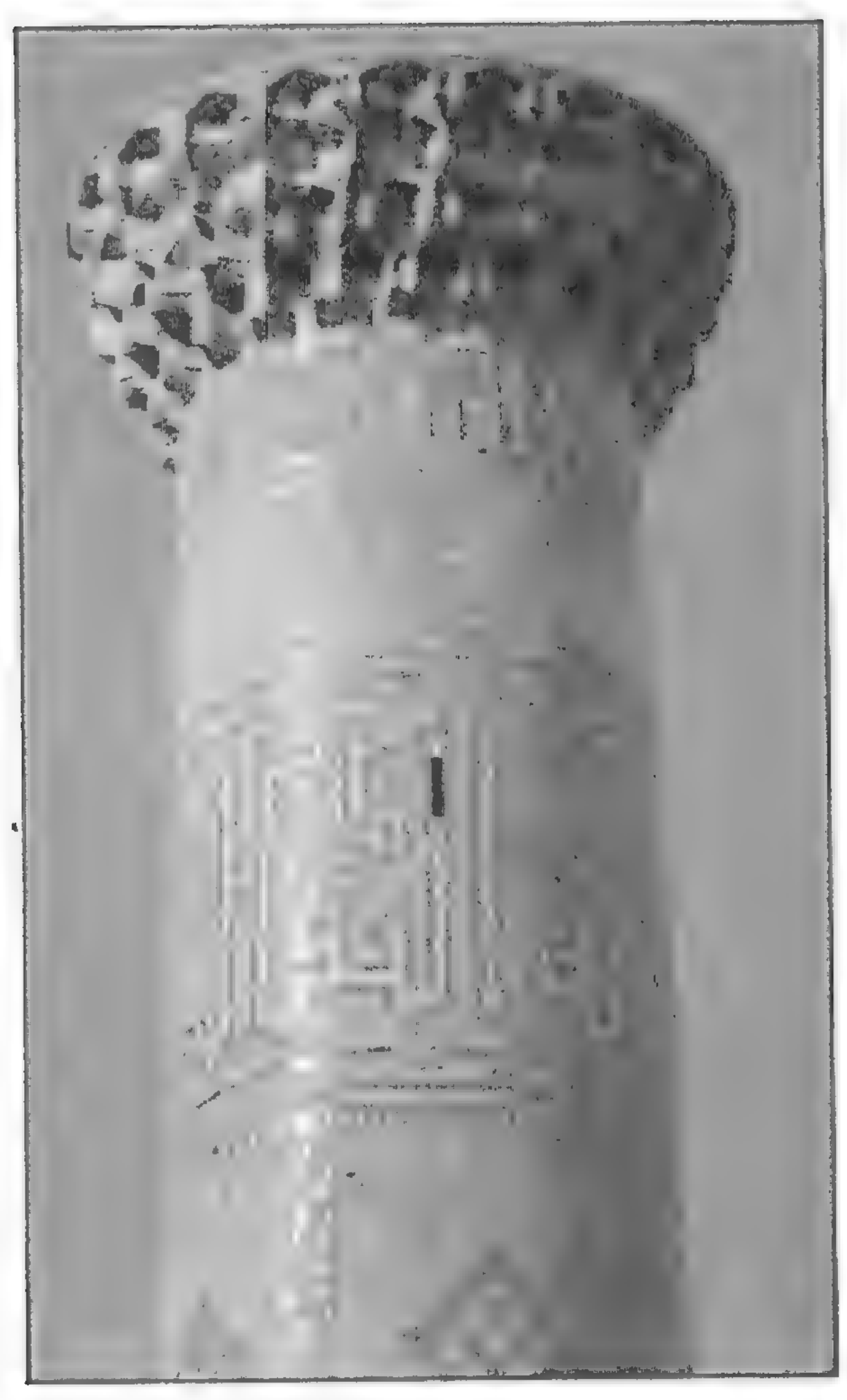
(محراب) قيشاني خزفي مزجّج ، الإرتفاع ١٧١سم ، العرض ١٦١سم
النص المكتوب: سورة الضحى (بأكملها) والآية ١١٦ من سورة الأنعام
إيران ـ النصف الثاني من القرن التاسع الهجري
(عن وحدة الفن الإسلامي)



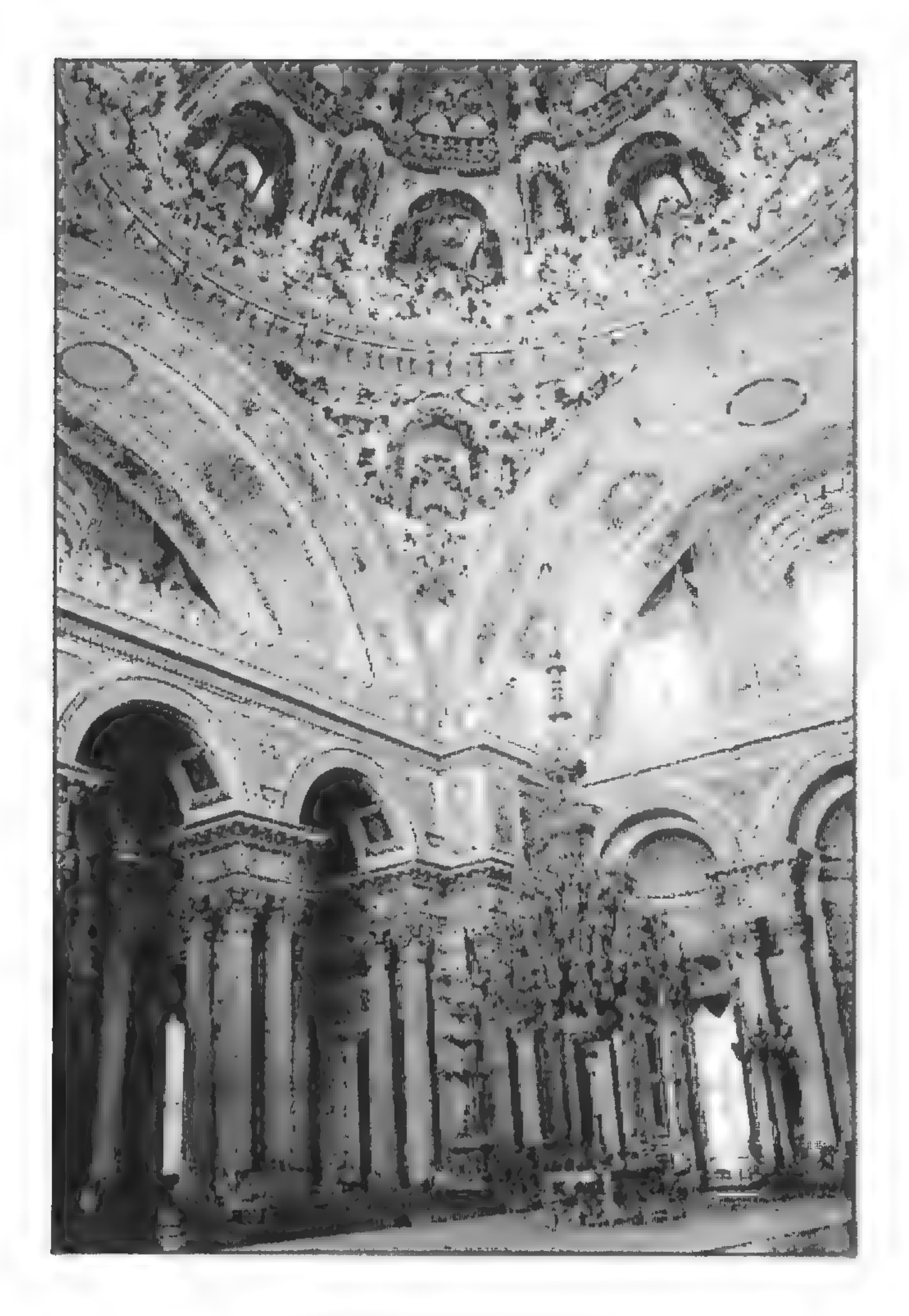
مصر، جامع ابن طولون
شمسية من الجص

فناء منزل والايوان
دمشق

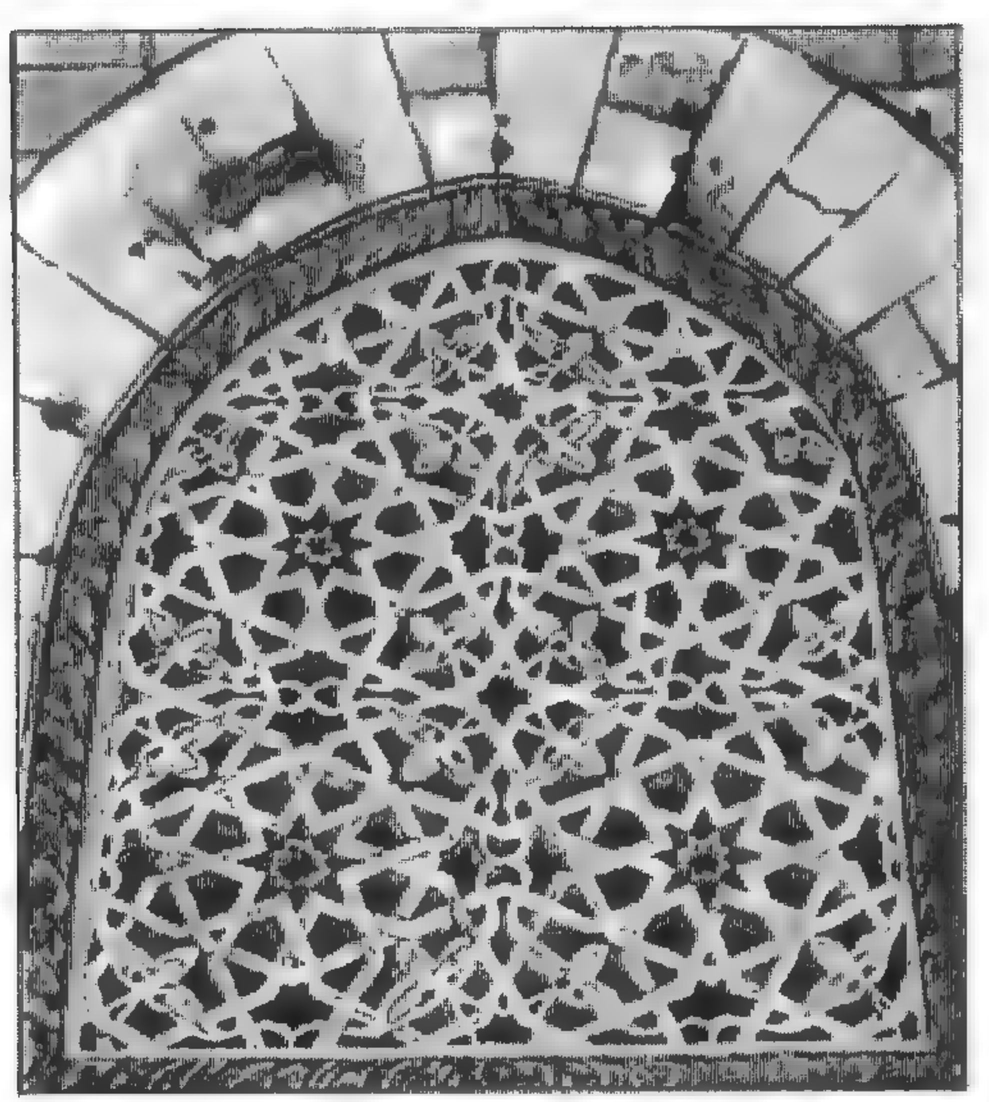
٨٢٣هـ



سمرقند : مئذنة جامع أولوغ بك [٨٢٣هـ]

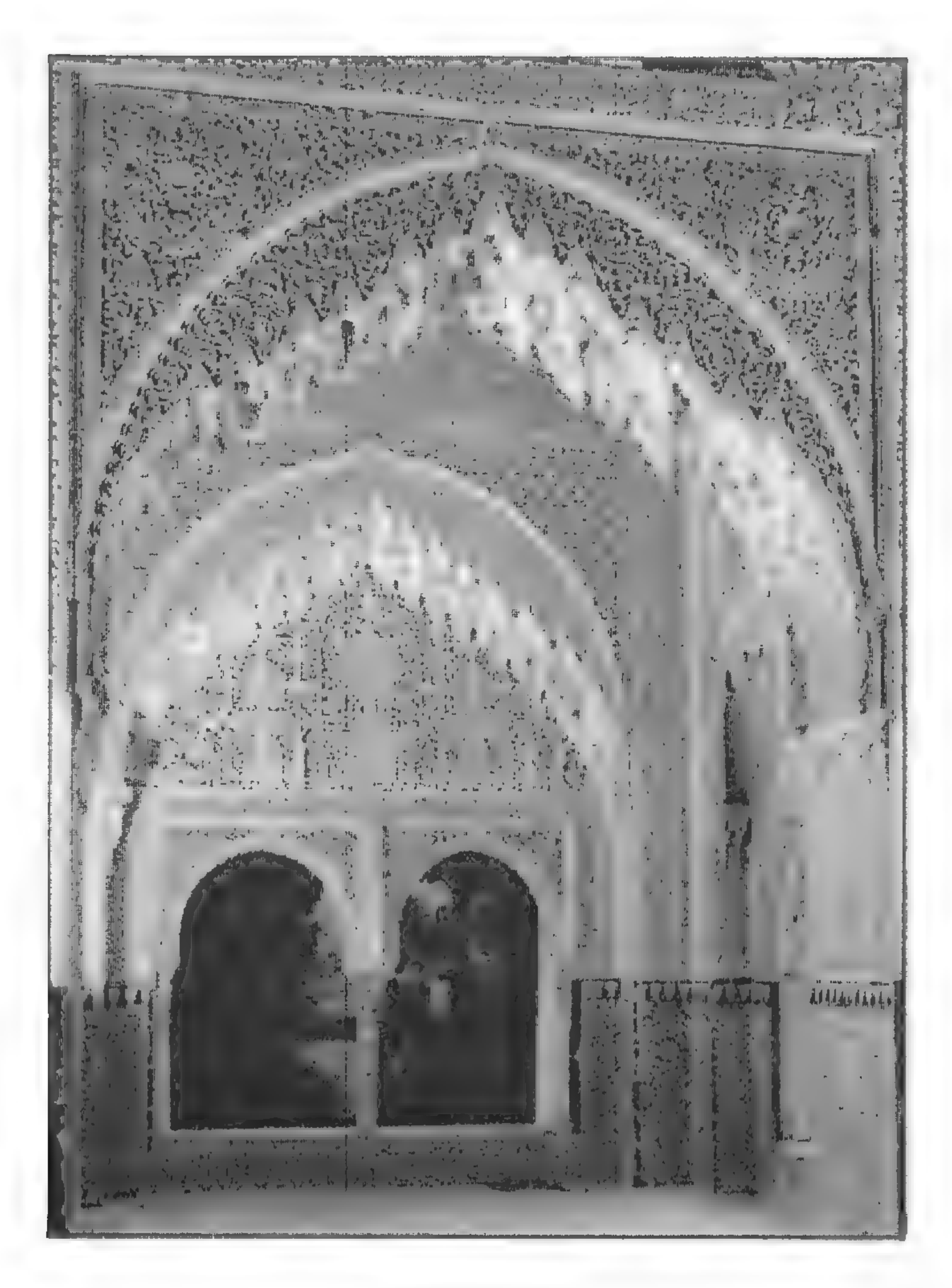


تركيا: قصر (دولما بحشة)، صالون المعايدة



الإبداع الفني عند الفنان المسلم في مجال الزخارف الهندسية : نافذة من البيمارستان النوري الكبير في دمشق

قصر الحمراء ــ غرناطة :
ساحة الأسود



قصر الحمراء ـ غرناطة

الفصل التاسع

الفنون التطبيقية

الفنون التطبيقية:

وهي الفنون التي دخلت كعملية تجميلية لحوائج ترتبط بحياة الإنسان اليومية، مما يستعمله في شتى أموره، من لباس وفرش وأدوات طعام وشراب.. وصناديق لحفظ الحاجات..

وهذا النوع من الفنون يعد في مقدمة الفنون، إذ يتدخل في تجميل كل ما له صلة بالإنسان من متاع ووسائل، كما أن صلته بهذا النوع من الأشياء يؤمن له انتشاراً واسعاً بين الناس، واتصالاً وثيقاً بدنيا الناس، فلا يظل قاصراً على طبقة معينة أو فئة محدودة.

ويعد هذا الاتجاه في الفن عملية تطبيقية لنظرة الإسلام الجمالية الشاملة. التي جاء بها المنهج الإسلامي ودعا إليها. وقد أوجد الإسلام لدى كل عامل ـ في أي مجال ـ الحافز الذي يجعله مشوقاً إلى الوصول إلى الجمال[1].

وقد استطاع المسلمون في وقت مبكر أن يقطعوا أشواطاً واسعة في هذا المضمار وفي كل الاتجاهات. مما جعلهم محل إعجاب وتقدير فقد «بقيت أوروبا أكثر من ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامي كأعجوبة..»[2].

---

(١) انظر في هذا الموضوع كتاب «التربية الجمالية»، للمؤلف.

(٢) «تراث الإسلام» بإشراف «توماس ارنولد» ترجمة جرجيس فتح الله ٢/٤٧٨.

إن ما حققه الإسلام منذ قرون، هو ما جاءت مدرسة «الباوهاوس» تدعو إليه في هذا القرن واعتبرت دعوتها فتحاً عظيماً في ميدان الفن[1].

لقد استطاع الإسلام بمنهجه أن يجعل من كل صانع فناناً في صنعته يبذل في تحسينها كل مهارته العملية مشفوعة بفكره وإبداعه، وبهذا كان الجمال لغة متداولة يتعامل بها كل الناس وليس طبقة واحدة، وأصبح كل صانع يشعر بلذة الإبداع الفني كما يشعر بها أي فنان مبدع. ومن هذا الشعور الرفيع كان ذلك العطاء العظيم الذي نتحدث عن بعض جوانبه.

الخـزف:

تعد التحف الخزفية الإسلامية في مقدمة تحف الفن الإسلامي، المتوفرة بين الأيدي في الوقت الحاضر، فهي كثيرة العدد، متنوعة المواضيع، لا يكاد يخلو منها بلد إسلامي.

«والخزف طين مشوي بأشكال مصبوبة، أو مكونة مغطاة بدهان براق أزرق وأخضر، أو بدهان ذي بريق معدني بإضافة أملاح الحديد والأنتيموان إليه»[2].

وقد اهتم الفنان المسلم بهذا النوع من الصناعة، وأثبت براعته ونجاحه فيه إلى مدى بعيد. ويعلل بعضهم هذا النجاح بأنه راجع إلى أن الخزف والفخار قد حققا فكرة الحضارة الإسلامية في جوانب متعددة، «فروح الإسلام

---

(١) قال الدكتور نعيم عطية «ولهذا كان فضل مدرسة مثل الباوهاوس في دفع الفن إلى الأمام فضلاً كبيراً وجديراً بكل احترام واحتفاء، فقد سعت إلى تنمية الروابط بين الفنون الجميلة والفنون النفعية، وقضت على الفكرة القديمة البائدة بأن همّ الفنان الأول هو الجمال لذاته. وجعلت سعي الفنان الأول هو أن يزود الحياة اليومية بالأشياء الجميلة، فالكرسي الذي تراعى في تصميمه القيم الجمالية هو عمل فني لا يقل أهمية عن اللوحة، وكانت الخطوة التالية بطبيعة الحال، تطويع القيم الجمالية للإنتاج اليومي». عن كتاب (الفن الحديث محاولة للفهم) ص ٨٢ سلسلة إقرا العدد ٤٧٣.

(٢) جمالية الفن العربي. د. عفيف بهنسي ص ١٩٧.

السمحة لا تتمشى والترف واستعمال الخامات الغالية كالذهب والفضة، ولذلك أقبل الفنانون المسلمون والعرب منهم بخاصة على فن الخزف إقبالاً عظيماً، واستطاعوا أن ينتجوا خزفاً على مستوى عال من قيمته الفنية، ولم يكتفوا بذلك، بل وصلوا إلى أن يكون إنتاجهم الخزفي في الأواني والتحف المختلفة يصلح من حيث الفخامة والجمال لأن يكون بديلاً لأواني الذهب والفضة باستعمالهم للبريق المعدني الذي يعتبر صفة خاصة انفرد بها الخزف الإسلامي»[1].

ونحب أن نلفت النظر هنا إلى عامل آخر، وهو عامل «الالتزام» فمن المعروف أن الإسلام حرم استعمال أواني الذهب والفضة، وكذلك ما طلي بهما، ولذا كان هذا الاتجاه تحقيقاً لهذا المعنى.

وقد توسعت صناعة الخزف حتى استطاعت تلبية حاجات الناس في جوانب متعددة من لوازمهم ووسائلهم. فقد صنع البلاط الخزفي على أشكال متنوعة وبألوان متعددة ورسوم رائعة.. لكسوة الجدران، والمحاريب، وصنعت منه الفناجين والصحون والكؤوس والأباريق..

«واستخدم الخزافون المسلمون الكتابة بالخط الكوفي بمختلف أشكاله أو النسخي كوسيلة للربط بين العناصر الزخرفية الأخرى أو لملء شريط زخرفي بكلمات ذات صيغة دعائية لصاحب التحفة، أو حكمة عربية أو آية من القرآن الكريم أو حديث من أحاديث الرسول عليه السلام»[2].

وبلغت الدقة والمهارة ذروتها في عمل الرسوم والزخارف، والأمر الذي أثار «إعجاب ودهشة الناقدين الفنيين لصناعة الخزف الإسلامي الإتقان الزائد في استغلال تأثير النور والظل ونجاح الخزافين المسلمين في ذلك نجاحاً بزّ جميع زملائهم من خارج العالم الإسلامي.

---

(١) الفن الإسلامي. أبو صالح الألفي ص ٢٦٠.

(٢) تاريخ الفن عند العرب والمسلمين. أنور الرفاعي ص ١٥٦ ــ ١٥٧.

وكان الخزافون المسلمون هم أول من اخترع البريق المعدني في زخرفة الخزف. ويعتقد أن ابتكاره تم في العراق.. ولكنه نضج وأصبح لونه ذهبياً منذ القرن الثالث الهجري»[1].

«ومن المراكز التي اشتهرت بصنع الخزف (قاشان) وإليها تنسب صناعة بلاط القاشاني»[2].

ومن مراكزه الرقة في سوريا، والفسطاط في مصر، ومالقة في الأندلس وسامراء والموصل والرصافة في العراق..

الزجــاج:

صناعة الــزجـاج قديمة، ولسوريا ومصر شهرة قديمة في هذه الصناعة وهناك قطـع ترجـع في تاريخها إلى القرن الثالث الهجري.

وقد بلـغت هذه الصناعة قمتها في البلدين المذكورين في القرن السادس الهجري، وكان من مراكز النشاط فيها حلب ودمشق والفسطاط والإسكندرية.

وأخذت الزخرفة ـ ومنها الحفر ـ مكانها بالنسبة للزجاج، شأنها في ذلك شأن بقية المصنوعات. واستعمل الطلاء بالمينا من حمراء وزرقاء وخضراء..

الزخرفة الخشبية:

كانت مادة الخشب ميداناً لعمليات تجميلية متنوعة، سادت في كثير من الأقطار الإسلامية.

وكان الحفر ـ الذي استعمل بأساليب متعددة ـ إحدى هذه الوسائل التجميلية، كما استعملت الحشوات للحصول على أشكال هندسية متنوعة في مقدمتها المضلعات المنبثقة من أشكال نجمية.

وفي كثير من الأحيان كان الخشب يطعم بالعاج وغيره..

---

(١) و(٢) تاريخ الفن عند العرب والمسلمين. أنور الرفاعي ص ١٥٦ ـ ١٥٧.

إن كثرة استعمالات الخشب أتاحت للفنان مجالات واسعة لتطوير فنه وتحسينه، كما أن طبيعة الشكل المراد تزيينه ووظيفته التي يراد له تأديتها كان لهما أكبر الأثر في إبداع ذلك العطاء الفني.

وقد استعملت الحشوات في الأبواب والمنابر، واستعمل الحفر والتفريغ في التحف، كما استعمل التطعيم في الصناديق وبعض الأبواب والكراسي..

النسيج والسجاد:

النسيج صناعة قديمة، وحاجة عامة، فكان من البدهي أن تكثر مصانعه والعاملون فيه تلبية لتلك الحاجات.

ولكن النهضة العمرانية العامة التي استطاع الإسلام أن يبعثها في كل أرض وصل إليها نوره، شملت هذا الجانب الحيوي. وخصته بعناية لم يحظ بها غيره، فقد أنشأت بعض الدول المسلمة دوراً خاصة تشرف عليها الدولة، مهمتها إنتاج الملابس لبيت الخلافة، وقد أطلق على هذه، الدور اسم (دور الطراز) وقد أفرد ابن خلدون في مقدمته فصلاً تحت هذا العنوان بيّن فيه مهمة هذه الدار وقرب المسؤول عنها من الخليفة، كما بيّن أن وجودها ارتبط بعهود الرفاهية..

وإذا كانت هذه الدور الخاصة تنتج اللباس الخاص بالخليفة وحاشيته وتنتج الخلع التي يتكرم بها على من يصلهم إحسانه، فإن هناك دوراً عامة يقوم عليها صناع وتجار مهمتها تلبية حاجات الناس عامة. ولا شك بأن وجود الدور الخاصة قد دفع بهذه الصناعة نحو التقدم في تحسين إنتاجها وإضافة الزخارف والكتابات.. وكانت الدور العامة تحذو حذو الدور الخاصة فتنتج الجديد..

وقد لمعت أسماء بعض المدن في إنتاج أنواع معينة من المنتوجات فكان منها دمشق، التي اشتهرت بصنع نسيج حريري سميك أطلق عليه اسم (الدامسكو) أو (الدمقس) واشتهرت بغداد والموصل بصنع نسيج حريري ناعم سمي (الموصلين). وتعددت مدن صناعة النسيج بمصر، وفيها كانت تصنع كسوة الكعبة وتطرز.

وقد بلغت هذه الصناعة في كثير من بلدان العالم الإسلامي مستوى رفيعاً جعلها غاية يسعى إليها ومنية تهفو النفوس إليها. «فقد روى ناصر خسرو الرحالة المشهور، أن أميراً فارسياً أرسل مندوبيه ومعهم (٢٠,٠٠٠) عشرون ألف دينار ليحصل على كسوة كاملة من النسيج السلطاني الذي يصنع في تنيس [بمصر]، ولكنهم لم يتمكنوا من ذلك، لأن هذا النسيج الفاخر كان خاصاً بالخليفة فقط»[1].

وكان لكل بلد أسلوبها في الزخارف التي أدخلتها على نسيجها، ففي إيران انتشرت الزخرفة بالزهور والفروع النباتية، وكذلك في تركيا. كما أدخل الخط كعنصر تزييني في بعض ما أنتجته دمشق ومصر، وغالب هذه الكتابة عبارة عن جمل دعائية مثل: سعادة دائمة.

ومن أقدم ما وصل إلينا من النسيج الإسلامي «قطعة من النسيج من موجودات المتحف الإسلامي بالقاهرة، مصنوعة من الكتان، وعليها نص تاريخي يقول «بسم الله، بركة من الله لعبد الله الأمين أمير المؤمنين أطال الله بقاه مما أمر بصنعه في طراز العامة بمصر على يد الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين»[2].»

وأما صناعة السجاد فقد انتشرت في أماكن متعددة من العالم الإسلامي مثل تركيا وسوريا ومصر..

ولكن إيران ظلت البلد الذي لا يجارى في هذه الصناعة، التي وصلت إلى ذروتها في القرن العاشر الهجري. حيث أنتجت أنماطاً لا تضاهيها أنماط أخرى في جمالها وسحرها..

وقد كانت ـ ولا تزال ـ كل من أصفهان، وتبريز، وشيراز، وقاشان، وهمدان، أهم المدن في إنتاج هذه الصناعة.

---

(١) الفن الإسلامي. أبو صالح الألفي ص ٢٩١.
(٢) مجلة الفيصل العدد ٣٩ ص ١١٧.

فنون أخرى:

نستطيع القول بأن صنعة الجمال سرت في كل جوانب الحياة، صغيرها وكبيرها، تضفي عليها من رونقها وبهائها، فلم تقف عند المجالات السابقة بل انسابت إلى كل ما يقع تحت البصر أو في متناول اليد.

وفي مقدمة هذه الأشياء.. الكتاب، الذي كان ميداناً، ليس لفن واحد، بل لفنون.

بدأت فنون الكتاب بفن (الخط) الذي تحدثنا عنه في فصل سابق، حيث قلنا إن العناية بالخط في كتابة المصاحف كانت قربة إلى الله تعالى. وتبع ذلك عناية أخرى تجميلية وهي تذهيب وتلوين الفواصل بين السور، وكذلك بين الآيات..

وقد تبعت كتب الأدب المصاحف في هذا الشأن، في تزيين صفحاتها الأولى والأخيرة، وإضافة الرسوم إلى موضوعاتها.

وجاء التجليد كعملية ختامية لإعطاء الكتاب شكله النهائي، حيث يُسعى إلى الجمال والمتانة، وكان الجلد هو المادة المستعملة في التجليد ثم استعمل الورق المقوى وغيره..

وأتيح للزينة أن تأخذ مكانها على هذا الجلد، حيث يبذل الفنان قصارى جهده، في إخراجه بالشكل الذي يجذب البصر ويستهوي الإعجاب.

وكما كانت كتابة القرآن العامل الأساسي في نشأة فن الخط، فإن القرآن كذلك كان الدافع لنشأة فنون الكتاب جميعاً، إذ بدأت به هذه الفنون تقرباً إلى الله تعالى وتعبيراً عن الحب والإيمان.. ثم شملت الكتب الأخرى.

ومن الفنون التي راجت، صناعة التحف المعدنية، من نحاسية وغيرها، وقد كانت تزين بالحفر عليها.. وقد ازدهرت هذه الصناعة في مصر وسوريا وكذلك الموصل.

وهناك صناعة التحف العاجية أو التطعيم بالعاج..

* * *

بعد هذه الجولة القصيرة مع الفنون التطبيقية، نقول: استطاع الفنان المسلم الوصول بالفنون التطبيقية إلى المستوى الذي بلغ فيه الغاية، حتى أصبحت الزخارف في الصناعة جزءاً منها، وكأنها داخلة في بنيتها، وما ذاك إلا نتيجة للدقة الفائقة التي توصل إليها هذا الفنان.

وندع الكلام عن ذلك لـ (اي، اج، كريستس):

«اتخذ الفن الإسلامي وهو في سبيل تقدمه.. شكلاً متمايز المعالم، وطابعاً خاصاً واضحاً، حتى ليمكن عده طبيعياً، يمر النظر به مر الكرام غير متشكك، كان كل شيء ــ سواء أعد للاستعمال الاعتيادي، أو عمل لمناسبة خاصة ــ يكسى الزخارف النابضة بالحياة بإسراف عظيم الدقة، وبأشكال تبدو وكأنها طبيعية، كالرسوم التي تخلعها الطبيعة على الأحياء أكثر مما تبدو زخارف اصطناعية.. وكانت عناصرها المكونة مصوغة بدرجة من الدقة والنظام حتى ليكاد يستولي علينا الوهم بأن تحت هذا المنظر المتناسق حيوية دافقة لا يدرك كنهها. هذا الإسراف الزخرفي لم يكن تعلة لملء فراغ، أو إخفاء أشكال ظاهرة المدلول، لكنه جزء رئيسي من أجزاء الصناعة الدقيقة التي لا يمكن أن نعد العمل كاملاً بدونها، فاطراد النسق الإيقاعي في الزخرف للعين الشرقية، إنما هو ضرورة إيناسية، كضرورة اللحن للأذن الغربية.

إن أزهد دراسة للفن الإسلامي ستبين بأن الأشكال الزخرفية يجب أن توضع في صف أعلى الفنون الصغيرة التي تفتقت عنها العبقرية الإسلامية»[1].

* * *

---

(١) كتاب (تراث الإسلام) بإشراف (توماس ارنولد) ترجمة جرجيس فتح الله. المطبعة العصرية بالموصل ١٩٥٤ ج ٢ ص ٤٤٣.

لَوحَاتُ الفُنُونِ التطبيقيَّة

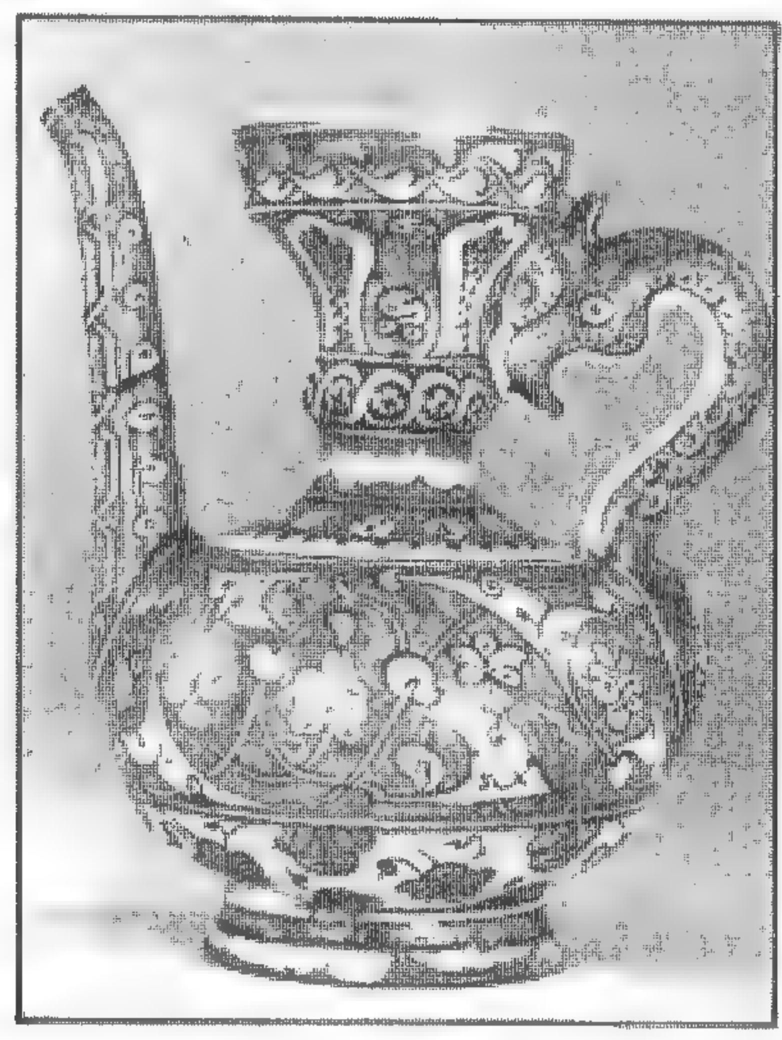


قنديل زجاجي مطلي بالألوان والمينا ـ الفترة المملوكية القاهرة، متحف الفن الإسلامي

كلاهما عن مجلة «فكر وفن»، عدد ٤٢



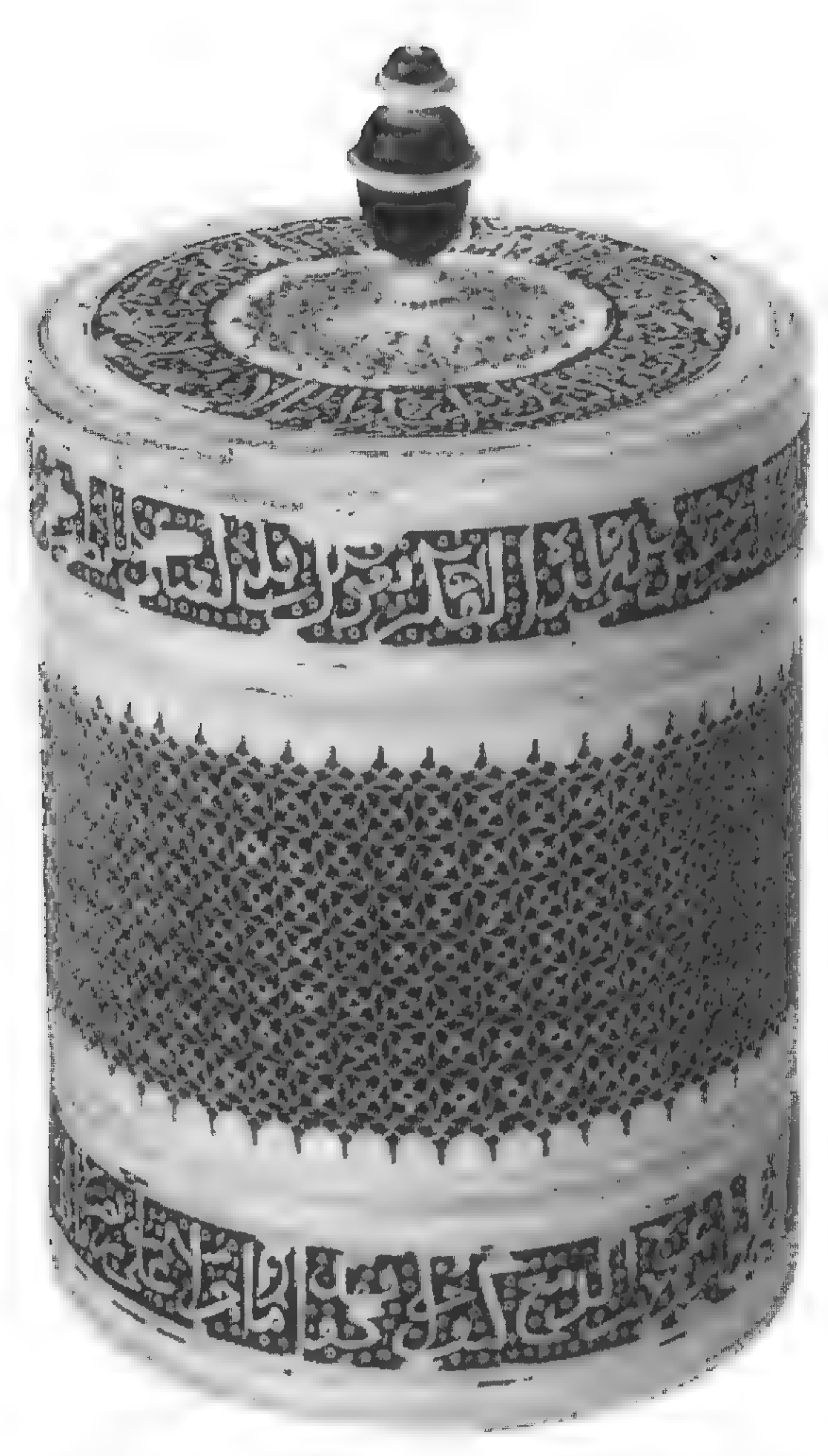
شمعدان من الخزف الإسلامي
(القرن الثامن الهجري)
(تركيا)



إناء من الخزف الإسلامي
(القرن الثامن الهجري)
(تركيا)



طبق، خزف تزجيج بلا لون، على تصميم فيروزي وأزرق
(القرن العاشر الهجري)، عن «وحدة الفن الإسلاميّ»



علبة أسطوانية عاج بتصميم محفور ومثقوب، ارتفاع ٢٣,٧سم، قطر ١٤سم
مصر (القرن الثامن الهجري)، عن «وحدة الفن الإسلامي»



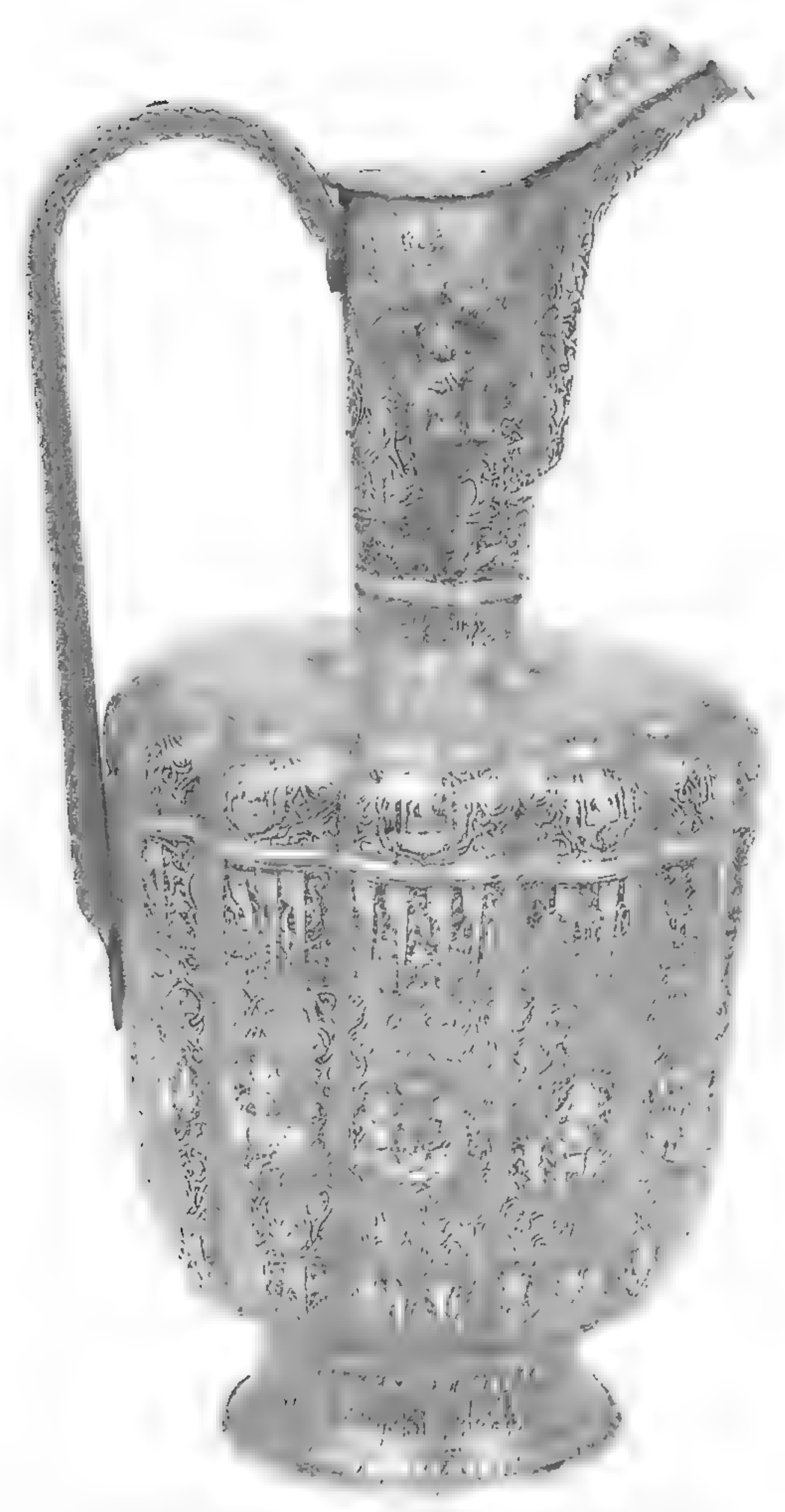
علبة مستطيلة

عاج مع تركيبات نحاس أحمر مذهّب، الطول ١٨,٥سم، العرض ١٠,٠سم

صقلية (القرن السادس الهجري)، عن «وحدة الفن الإسلامي»

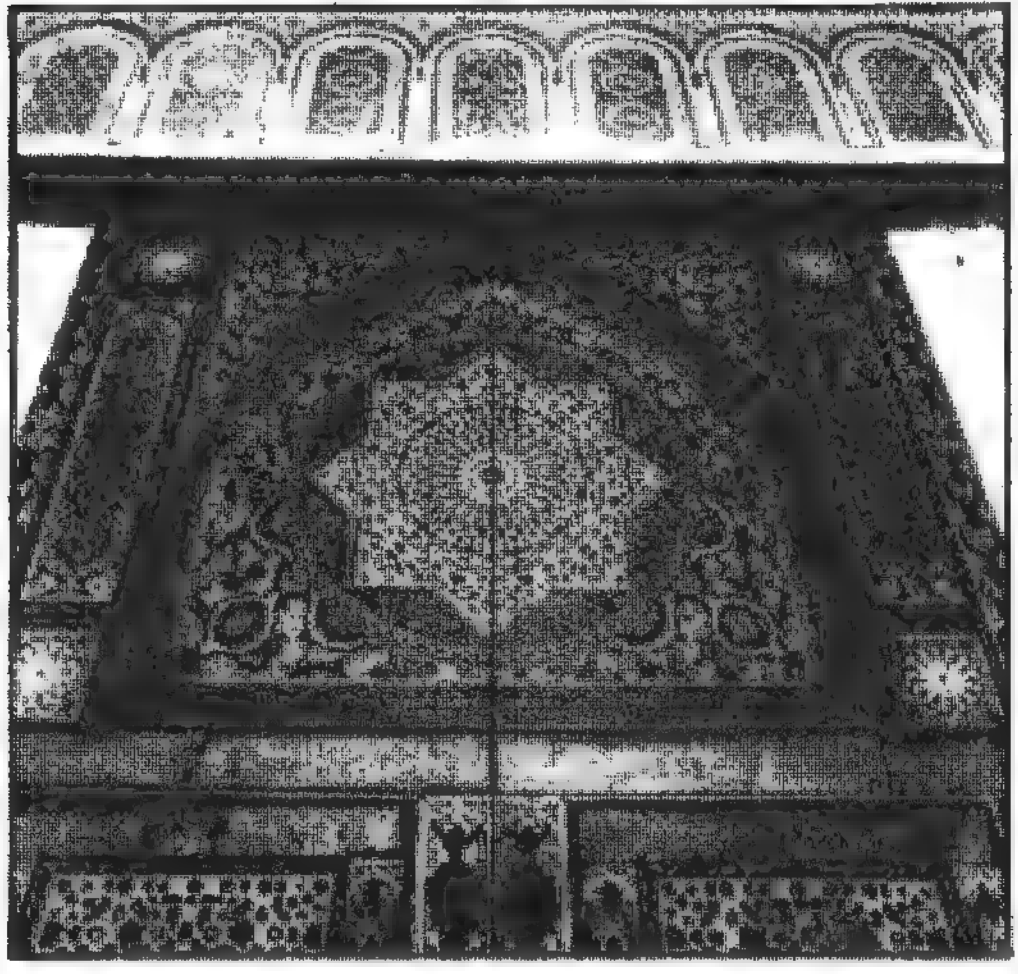


سبيكة من النحاس الأصفر مطعّمة بالفضة والذهب
هيرات ، عام ٨٨٩هـ / ١٩٨٤م
صنع حسين بن مبارك شاه
عن « وحدة الفن الإسلامي / مجموعة نهاد سعيد »



إبريق نحاس أصفر مطروق ومطعم بالفضة والنحاس، هيرات (القرن السادس الهجري)، عن «وحدة الفن الإسلامي / مجموعة نهاد سعيد»

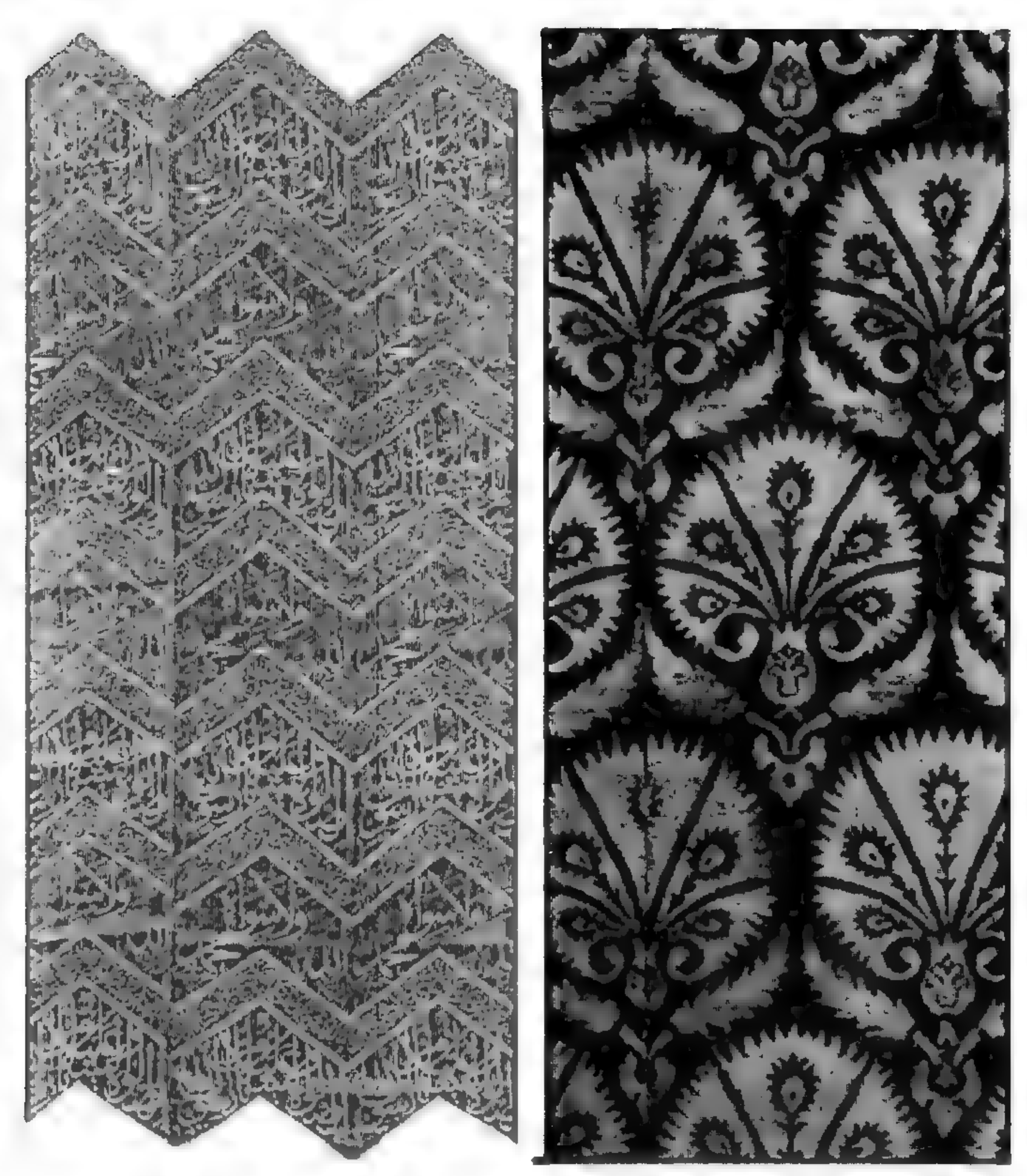
لوح باب :
مصر، (النصف الثاني من القرن العاشر الهجري)، خشب مطعَّم بلؤلؤ وعاج وأبنوس وعظم وفيروز وصدف وذهب. عن «وحدة الفن الإسلامي»



الخشب المنقوش في مدينة مراكش اليوسفية



منبر المسجد الأقصى : تحفة السلطان نور الدين محمود وهدية السلطان صلاح الدين إلى المسجد الأقصى بعد تحريره . وقد احترق المنبر تماماً في الحريق المشؤوم عام ١٩٦٩م .



قطعة نسيج من المخمل، بورصة ـ تركيا (القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر)

قطعة نسيج (حرير مقصّب)، تركيا (القرن الحادي عشر الهجري)

الكتابة:

- الطوق الضيق العلوي: رضي الله تعالى عن أبي بكر وعمر وعثمان وعلي وعن بقية الصحابة أجمعين.
- الطوق العريض العلوي: الله ولا سواه ـ محمد حبيب ربي.
- الطوق الضيق الثاني: اللهم صلِّ وسلِّم على جميع الأنبياء والمرسلين.
- الطوق العريض الثاني: الصلاة والسلام عليك يا رسول الله.

الفصل العاشر

فن السماع

عندما تحدثنا عن تصنيف الفنون، آثرنا ذلك التصنيف الذي اعتبر هذه الفنون تلبية لحاجة الحواس.

وقد تحدثنا عن الفن التشكيلي ــ الرسم والمعمار ــ وهو تلبية لحاسة البصر، وننتقل إلى الحديث عن السماع وهو تلبية لحاسة السمع.

وإذا كان المنظر الجميل تلبية لفطرية حب الجمال في حاسة البصر، فإن الصوت العذب واللحن الجميل تلبية لفطرية حب الجمال في حاسة السمع.

والجمال غاية يسعى الإسلام إلى تحقيقها في كل المجالات، وتلك هي جمالية هذا المنهج العظيم.

ولسنا في حاجة إلى تأكيد أصالة الرغبة إلى السماع في النفس الإنسانية فتلك بدهية دلالتها قائمة في إنصات الأطفال في المهد إلى الصوت الجميل مما يصرفهم عن بكائهم.. ويشغلهم عن آلامهم.

قال صاحب العقد الفريد:

«ليس من أحد، كائناً من كان، إلا وهو يطرب من صوت نفسه، ويعجبه طنين رأسه»[1].

---

(١) العقد الفريد، لابن عبد ربه ٣/٧.

وتحدث عن السماع فقال: هذه الصناعة ـ تعلم الألحان ـ هي مراد السمع، ومرتع النفس، وربيع القلب، ومجال الهوى، ومسلاة الكئيب، وأنس الوحيد، وزاد الركب، لعظم موقع الصوت الحسن من القلب وأخذه بمجامع النفس[1].

وتحدث ابن تيمية ـ رحمه الله ـ عن أثر الأصوات المطربة في النفوس، حيث تجتمع الكلمة الطيبة والصوت الجميل فقال: «فإن سماع الأقوال شراب وغذاء وقوت للقلوب، فيجتمع سماع الحروف الطيبة والأصوات الطيبة، فإن ذلك أقوى مما إذا انفرد أحدهما. . .»[2].

وإذا كان حب الأصوات الجميلة أمراً مستقراً في أعماق النفس بفعل الفطرة، فإن الإسلام ليس من مهمته إلغاء تلك الفطرة، وإنما مسلك منهجه أن يسدد لها الطريق حتى لا تقع في القبح. . وهي تظنه واحداً من مواطن الجمال.

تحديد مجال البحث:

بحث العلماء المسلمون أمر الأصوات والألحان تحت عنوان «السماع» وهو أدق من «الغناء والموسيقى» في التعبير عن هذا الموضوع، فالسماع يعني العموم، أما الغناء والموسيقى فهو خاص وهو بعض ما يسمع.

ونحن في موضوعنا هذا، نريد الحديث عن الفن كتلبية لجمالية السماع، وهي قضية قد تلبى عن طريق الغناء وقد تلبى عن طريق آخر، ولهذا يحسن بنا أن نقسم البحث إلى ثلاثة أقسام، نتناولها بالترتيب من حيث علاقتها بحياة الإنسان المسلم، ومدى أهميتها، وما تشغله من مساحة في رحلة الحياة.

---

(١) المصدر السابق ٢/٧.
(٢) الاستقامة لابن تيمية. تحقيق محمد رشاد سالم ٢/١٤٧ ـ ١٤٨.

العبادة وحسن الصوت:

العبادة هي الوسيلة للصلة بالله تعالى، وقد جعل الإسلام لحسن الصوت مكانة في هذا الجانب الأساسي في حياة المسلم، ونقصر البحث على أمرين هما: الأذان، وتلاوة القرآن.

أما الأذان، فهو النداء للصلاة، وهو أمر يتكرر في اليوم خمس مرات، ولقد أكد فعل الرسول ﷺ على اختيار من يتمتع بالصوت الحسن ليقوم بأداء هذه المهمة.

ففي قضية الأذان: أن عبد الله بن زيد رأى الأذان في المنام فأتى النبي ﷺ فأخبره، فقال النبي ﷺ: «إنها لرؤيا حق إن شاء الله، فقم مع بلال، فألق عليه ما رأيت، فليؤذن به، فإنه أندى صوتاً منك». فقمت مع بلال، فجعلت ألقيه عليه ويؤذن به[1].

وفي رواية: «فقم مع بلال. فإنه أندى وأمد صوتاً منك»[2].

وهكذا يختار النبي الكريم صاحب الصوت الجميل لأداء هذه المهمة اليومية، ولم تكن قضية اختيار ذي الصوت الحسن أمراً عارضاً، بل تأكدت أكثر من مرة بفعله ﷺ.

ففي عودته من غزوة حنين سمع بعض من كان معه من مسلمي مكة الجدد وهم يقلدون الأذان. فأعجب بالصوت فقال: «قد سمعت في هؤلاء تأذين إنسان حسن الصوت...» فأرسل إليهم وسأل عن صاحب الصوت ثم علمه الأذان ثم كلفه به[3].

وفي حديث أبي محذورة قال: قلت يا رسول الله علمني سنة الأذان، قال

---

(١) رواه أبو داود. انظر جامع الأصول ٥/٢٧٨.
(٢) رواه الترمذي. جامع الأصول ٥/٢٧٨.
(٣) رواه النسائي. جامع الأصول ٥/٢٨٤.

فمسح مقدم رأسي، قال: تقول: الله أكبر الله أكبر، الله أكبر الله أكبر ـ ترفع بها صوتك ـ ثم تقول: أشهد أن لا إله إلا الله، أشهد أن لا إله إلا الله، أشهد أن محمداً رسول الله، أشهد أن محمداً رسول الله ـ تخفض بها صوتك ـ ثم ترفع صوتك[1]...

وفي رواية أخرى لهذا الحديث: «... أشهد أن محمداً رسول الله مرتين، ثم قال: ارجع فمد من صوتك...»[2].

وفي رواية أبي داود «... ثم تُرَجِّع، فترفع صوتك...»[3].

وهكذا يقوم الرسول بنفسه بعملية تعليم الأذان، التي لا تقتصر على إلقاء الألفاظ، بل تتناول كيفية الأداء، من رفع للصوت وتخفيض له، ومن مد، وترفيع...

وهذه العملية التعلمية وسيلة مساعدة للصوت الحسن في أن يؤدي مهمته على أكمل وجه، فلا يكون الصوت على وتيرة واحدة...

وأما تلاوة القرآن...

وهي الأمر الذي يطلب من المسلم أن يكون على صلة دائمة به.. فمن المطلوب لها أن يحسن الإنسان صوته بها ما أمكن، وفي المساعدة على ذلك وضع علم التجويد على اعتباره أولية لا بد منها في تحسين أداء القراءة، حيث يضبط مخارج الحروف وصفاتها...

وقد وردت أحاديث كثيرة في هذا الصدد ـ وهي في الصحيح ـ نذكر منها:

(ما أذن الله لشيء ما أذن لنبي أن يتغنى بالقرآن)[4].

---

(١) رواه مسلم وغيره. جامع الأصول ٥/٢٨٠.
(٢) رواه مسلم. جامع الأصول ٥/٢٨٢.
(٣) رواه أبو داود. جامع الأصول ٥/٢٨٣.
(٤) رواه البخاري. كتاب فضائل القرآن باب ١٩. فتح الباري ٩/٦٨.

(ما أذن الله لشيء، ما أذن لنبي حسن الصوت بالقرآن يجهر به)[1].

(عن البراء قال سمعت النبي ﷺ يقرأ في العشاء، والتين والزيتون، فما سمعت أحداً أحسن صوتاً أو قراءة منه)[2].

(الله أشد أذناً ـ أي استماعاً ـ للرجل الحسن الصوت بالقرآن، من صاحب القينة إلى قينته) والقينة: المغنية[3].

(ليس منا من لم يتغن بالقرآن)[4].

(كان النبي ﷺ يتغنى بالقرآن، ويرجع صوته به أحياناً، كما رجع يوم الفتح في قراءة «إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً» وكانت صفة ترجيعه فيما حكى عبد الله بن مغفل: آ. . آ. . آ ثلاث مرات)[5].

(زينوا القرآن بأصواتكم)[6].

(زينوا القرآن بأصواتكم، فإن الصوت الحسن يزيد القرآن حسناً)[7].

(عن أبي موسى الأشعري رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال له: لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داود) متفق عليه. وأخرجه مسلم بلفظ (لو رأيتني وأنا أستمع لقراءتك البارحة). قال في فتح الباري: وأخرجه أبو يعلى بزيادة (أن النبي ﷺ وعائشة مرا بأبي موسى وهو يقرأ في بيته، فقاما يستمعان لقراءته، ثم إنهما مضيا، فلما أصبح لقي أبو موسى رسول الله ﷺ فقال: يا أبا موسى، مررت بك ـ فذكر الحديث ـ فقال: أما إني لو علمت بمكانك لحبرته لك تحبيراً)[8].

---

(١) و (٢) رواه البخاري. كتاب التوحيد باب ٥٢ فتح الباري ٥١٨/١٣.

(٣) قال في فتح الباري: أخرجه أحمد وابن ماجه وصححه ابن حبان والحاكم من حديث فضالة بن عبيد مرفوعاً. [الفتح ٦٨/٩].

(٤) صحيح الجامع الصغير، وفيه أنه عند البخاري وأحمد وأبي داود.

(٥) رواه البخاري. كتاب التوحيد باب ٥٠ فتح الباري ٤٤١/١٣ ـ ٤٤٢.

(٦) صحيح الجامع الصغير، وفيه أنه عند أحمد وأبي داود والنسائي وابن ماجه وغيرهم.

(٧) صحيح الجامع الصغير.

(٨) فتح الباري ٩٢/٩ ومعنى حبرته أي حسنته وزينته بصوتي تزييناً.

تلك أحاديث معدودة في هذا الموضوع وغيرها كثير، وكلها تؤكد وتلتقي على أمر واحد، وهو أن الصوت الحسن مطلوب في قراءة القرآن. وهذا الأمر مجمع عليه لصريح الأحاديث.

وأما معنى كلمة (التغني) الواردة في الأحاديث، فقد قال أبو هريرة هو (حسن الترنم بالقرآن) قال الطبري: والترنم لا يكون إلا بالصوت إذا حسنه المقارىء وطرب به.

ومما نقله صاحب فتح الباري في شرح هذه الكلمة قوله:

«وهو أن يجعله ـ أي القرآن ـ هجيراه[1] كما يجعل المسافر والفارغ هجيراه الغناء. قال ابن الأعرابي: كانت العرب إذا ركبت الإبل تتغنى، وإذا جلست في أفنيتها وفي أكثر أحوالها، فلما نزل القرآن أحب النبي ﷺ أن يكون هجيراهم القرآن مكان التغني»[2].

فالإنسان ـ كل إنسان ـ لا بد أن يغني لنفسه حال انفراده.. وشدة صلة المسلم بالقرآن وكثرة تلاوته له، تجعله في حال إذا أراد التغني لم يجد إلا القرآن أمامه يتغنى به.

وقد نقل الاختلاف بين العلماء في حكم قراءة الألحان. ومرجع الخلاف هو الخلاف على معنى كلمة الألحان. فمن ذهب إلى أنها حسن الصوت أجاز ذلك ومن رأى أنها التمطيط والخروج على قواعد القراءة منع ذلك. وذلك واضح في قول الإمام أحمد عندما سئل عن القراءة بالألحان، فقال للسائل، ما اسمك؟ قال: محمد، قال يسرك أن يقال لك: يا موحمد ـ مدودا ـ[3]؟.

قال النووي: أجمع العلماء على استحباب تحسين الصوت بالقرآن

---

(١) هِجِّيراه: دأبه وعادته وديدنه، ويقال: الهجيري لكثرة الكلمة المترددة على اللسان. [معجم متن اللغة].

(٢) فتح الباري ٦٨/٩.

(٣) زاد المعاد، لابن القيم ١٣٤/١.

ما لم يخرج عن حد القراءة بالتمطيط، فإن خرج حتى زاد حرفاً أو أخفاه حرم[1].

قال ابن حجر: «والذي يتحصل من الأدلة: أن حسن الصوت بالقرآن مطلوب، فإذا لم يكن حسناً فليحسنه ما استطاع.. ومن جملة تحسينه أن يراعي قوانين النغم، فإن الحسن الصوت يزداد حسناً بذلك، وإن خرج عنها أثر ذلك في حسنه، وغير الحسن ربما انجبر بمراعاتها ما لم يخرج عن شرط الأداء المعتبر عند أهل القراءات فإن خرج عنها لم يف تحسين الصوت بقبح الأداء...»[2].

قال ابن خلدون: والحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة ذلك أن الأصوات لها كيفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط وغير ذلك. والتناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسنْ.

ومن هذا التناسب ما يكون بسيطاً، ويكون الكثير من الناس مطبوعاً عليه، لا يحتاجون فيه إلى تعليم ولا صناعة، كما نجد المطبوعين على الموازين الشعرية.. وكثير من القراء بهذه المثابة يقرؤون القرآن فيجيدون في تلاحين أصواتهم، كأنها المزامير فيطربون بحسن مساقهم وتناسب نغماتهم...

ومن هذا التناسب ما يحدث بالتركيب، وليس كل الناس يستوي في معرفته.. ولا كل الطباع توافق صاحبها على العمل به إذا علم، وهذا هو التلحين[3]...

وخلاصة القول: إن الصوت الحسن مطلوب وفق قواعد القراءات، فإن أمكن أن يكون ذلك متوافقاً مع قواعد التلحين فذلك خير. وفي ضوء ذلك نفهم الأخبار التالية:

ذكر الطبري عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه كان يقول

---

(١) و(٢) فتح الباري ٦٨/٩ ـ ٧٢.

(٣) مقدمة ابن خلدون ص ٤٢٥.

لأبي موسى ذكرنا ربنا، فيقرأ أبو موسى ويتلاحن، وقال ـ عمر ـ من استطاع أن يتغنى بالقرآن غناء أبي موسى فليفعل[1].

وكان عمر بن عبد العزيز حسن الصوت بالقرآن، فخرج ليلة وجهر بصوته، فاستمع له الناس، فقال سعيد بن المسيب: فتنت الناس، فدخل[2].

وكان يحيى بن وثاب المتوفى سنة ١٠٣هـ من أحسن الناس قراءة، وكان إذا قرأ لم تحس في المسجد حركة، كأن ليس في المسجد أحد[3].

وكان أبو حنيفة وأصحابه ـ رحمهم الله ـ يستمعون القرآن بالألحان[4].

* * *

نخلص مما سبق، إلى أن الإسلام أراد أن يكون الأذان إيقاع الحياة اليومي، حيث يكون الإعلان عن فواصل الزمن في هذه الحياة، فأراد له أن يؤدى بصوت جميل.

والقرآن، هو الذكر الذي يصل الإنسان بخالقه، فيستمع من خلال تلاوته، كلام الله تعالى يخاطبه، فما أحرى أن يقرأ هذا الكلام بالصوت الجميل ليتناسق جمال التلاوة مع بعض جمال المعنى...

وبهذا يتاح لأذن المسلم أن تروي ظمأها، وأن تحصل على حاجتها من جمال الأصوات حاملة معها أرق المعاني وأبلغها.

الشعر والحداء:

وهما القسم الثاني من موضوعنا عن فن السماع. وكلاهما يعتمد على الجمل الموزونة والفواصل الموسيقية.

---

(١) زاد المعاد، لابن القيم ١/١٣٥ ط دار الفكر بيروت.
(٢) غاية النهاية، لابن الجزري ١/٥١٦.
(٣) طبقات القراء، الذهبي ١/٥٢.
(٤) زاد المعاد، لابن القيم ١/١٣٥ ط دار الفكر، بيروت.

ولا شك بأن الرسول ﷺ، استمع لمنشديها، بل وطلب بعض الأحيان ذلك.

وكان يضع لحسان منبراً في المسجد يقوم عليه، يفاخر عن رسول الله ﷺ أو ينافح، ويقول: إن الله يؤيد حسان بروح القدس ما نافح أو فاخر عن رسول الله ﷺ[1].

وعن عمرو بن الشريد عن أبيه قال: ردفت رسول الله ﷺ يوماً فقال: هل معك من شعر أمية بن أبي الصلت شيء؟ قلت: نعم، قال: هيه، فأنشدته بيتاً، فقال: هيه، ثم أنشدته بيتاً، فقال: هيه حتى أنشدته مئة بيت[2]...

وفي مسيره ﷺ إلى خيبر قال لعامر بن الأكوع: انزل يا ابن الأكوع، فخذ لنا من هناتك[3]...

وكان ﷺ يحدى له في السفر، فكان البراء بن مالك يحدو بالرجال وكان أنجشه يحدو بالنساء. وقال له النبي ﷺ مرة (يا أنجشه رويدك سوقك بالقوارير)[4].

والغناء في السفر أمر متعارف عليه لم ينكره أحد من الصحابة رضي الله عنهم.

قال عمر رضي الله عنه: الغناء من زاد الراكب.

وقال عروة بن الزبير: نعم زاد الراكب الغناء نصباً[5].

---

(١) قال الحافظ العراقي في تخريج أحاديث الإحياء: أخرجه البخاري تعليقاً، وأبو داود والترمذي والحاكم متصلاً من حديث عائشة. قال الترمذي: حسن صحيح.

(٢) رواه مسلم. كتاب الشعر، رقم الحديث ٢٢٥٥.

(٣) سيرة ابن هشام ٣٢٨/٢. ومعنى: هناتك: أي أخبارك وأمورك وأشعارك وأراد رسول الله أن يحدو بهم.

(٤) قال الحافظ العراقي. حديث أنجشه متفق عليه.

(٥) قال الطبري، النصب: هو الإنشاد بصوت رفيع [التراتيب الإدارية].

وكان خوات بن جبير ـ الصحابي ـ في ركب فيهم عمر بن الخطاب وأبو عبيدة بن الجراح وعبد الرحمن بن عوف.. فقال القوم لخوات، غننا من شعر ضرار، فقال عمر: دعونا من شعر ضرار فليغن من بنيات فؤاده، يعني من شعره. قال فما زلت أغنيهم حتى كان السحر. فقال عمر: ارفع لسانك يا خوات فقد سحرنا[1]. أي صار وقت السحر.

ومما سبق يتبين إباحة سماع الشعر وكذا الحداء[2] وما في معناهما، ولا يمنع إلا ما فيه فحش، فمنعه لما فيه من فحش، وليس لكونه شعراً أو حداء.

الغـناء:

وهو القسم الثالث من موضوعنا عن فن السماع.

وغناء الإنسان لنفسه سجية قائمة في ذاته، تنبعث عندما يخلو بنفسه، «وليس من أحد كائناً من كان إلا وهو يطرب من صوت نفسه ويعجبه طنين رأسه» كما قال صاحب العقد الفريد.

وأن يغني المرء لنفسه، فذلك أمر لا شك في إباحته، ولكنه حينما يكون الغناء في مجلس عام مصاحب بآلات العزف فذلك أمر للفقهاء فيه آراء، أكثرها على منعه.

ونحن لا نريد الخوض في تلك الآراء، ولكنا نقول: من الثابت الذي لا خلاف فيه أن النبي ﷺ أذن به في المناسبات.. في الأعياد والأعراس.

ففي شأن الأعياد، قالت عائشة رضي الله عنها: (دخل أبو بكر، وعندي جاريتان من جواري الأنصار تغنيان بما تقاولت الأنصار يوم بعاث ـ قالت: وليستا بمغنيتين ـ فقال أبو بكر: أمزامير الشيطان في بيت رسول الله ﷺ؟ وذلك يوم عيد، فقال رسول الله ﷺ: يا أبا بكر، إن لكل قوم عيداً، وهذا عيدنا[3].

---

(١) هذا الخبر وما قبله عن كتاب (نظام الحكومة النبوية، المسمى التراتيب الإدارية) ٢/١٣٦، تأليف عبد الحي الكتاني. وخبر حوات منقول عن الاستيعاب والإصابة.

(٢) قال ابن تيمية: أما الحداء فقد ذكر الاتفاق على جوازه [الاستقامة ١/٢٨٢].

(٣) رواه البخاري. كتاب العيدين. برقم ٩٥٢.

وفي رواية أخرى: (أن أبا بكر دخل عليها، وعندها جاريتان، في أيام منى، تدففان وتضربان، والنبي ﷺ متغشٍ بثوبه، فانتهرهما أبو بكر، فكشف النبي ﷺ عن وجهه فقال: «دعهما يا أبا بكر، فإنها أيام عيد». وتلك الأيام أيام منى)[1].

والرواية الثانية تبين أن الغناء كان يصاحبه الضرب على الدف...

وأما في شأن الأعراس، فالأمر شائع معروف.

قالت عائشة رضي الله عنها: (زففنا امرأة إلى رجل من الأنصار، فقال رسول الله ﷺ: يا عائشة، أما يكون معكم لهو؟ فإن الأنصار يعجبهم اللهو)[2].

ونجد تفسيراً لكلمة (اللهو) الواردة في الحديث، في كتاب الإصابة، فقد جاء فيه: سألت جميلة جابر بن عبد الله عن الغناء فقال: نكح بعض الأنصار بعض أهل عائشة، فأهدتها إلى قباء، فقال لها رسول الله ﷺ: أهديت عروسك؟ قالت: نعم، قال: فأرسلت معها بغناء؟ فإن الأنصار يحبونه، قالت: لا، قال: فأدركيها بزينب، امرأة كانت تغني بالمدينة[3].

وعن عامر بن سعد قال: (دخلت على قرظة بن كعب وأبي مسعود الأنصاري في عرس، وإذا جوارٍ يغنين فقلت: أي صاحبي رسول الله ﷺ وأهل بدر، يفعل هذا عندكم؟ فقالا: اجلس ـ إن شئت ـ فاسمع معنا، وإن شئت فاذهب، فإنه قد رخص لنا في اللهو عند العرس)[4].

وفي الحديث: (أعلنوا النكاح واضربوا عليه بالدف)[5].

---

(١) رواه البخاري. كتاب العيدين. برقم ٩٨٧.

(٢) رواه البخاري. انظر جامع الأصول ١١/٤٤٠ رقم الحديث ٨٩٧٦.

(٣) الإصابة في تمييز الصحابة، لابن حجر العسقلاني ٤/٣٢٠ ترجمة زينب. وأخرجه ابن ماجه في سننه ١/٦١٣.

(٤) رواه النسائي. انظر جامع الأصول ١١/٤٤٠ رقم الحديث ٨٩٧٨.

(٥) رواه الترمذي.

وفي الحديث أيضاً: (فصل ما بين الحلال والحرام، الدف والصوت)[1].

وقاس الإمام الغزالي على أيام العيد والفرح فيها، كل أيام السرور فقال: وفي معناه العرس[2] والوليمة والعقيقة والختان ويوم القدوم من السفر وسائر أسباب الفرح وهو كل ما يجوز به الفرح شرعاً[3].

وقال ابن تيمية: يرخص للنساء في الغناء والضرب بالدف في الأفراح مثل قدوم الغائب وأيام الأعياد. بل يؤمرون بذلك في العُرُسات[4]...

يؤيد هذا القياس ما حدث زمن النبي ﷺ حين (خرج في بعض مغازيه فلما انصرف جاءت جارية سوداء فقالت يا رسول الله إني كنت نذرت إن ردك الله سالماً أن أضرب بين يديك بالدف وأتغنى فقال لها رسول الله ﷺ: إن كنت نذرت فاضربي وإلا فلا فجعلت تضرب...»[5].

والحديث نص في الفرح لقدوم الغائب، وهو مما يؤيد ما ذهب إليه الغزالي من إمكان القياس.

● ● ●

كانت تلك جولة في ردهات فن السماع، رأينا فيها كيف أتاح الإسلام لهذه الحاسة أن تأخذ حظها وافياً، وحينما ننظر إلى الموضوع بكليته وفي ظل المنهج الإسلامي، سنلاحظ أن الفرد تشغل ساحة فكره آيات القرآن فإذا أراد أن يتغنى في حال انفراده وجد الآيات تنساب على لسانه، ومع ذلك فهناك مجال فسيح لإنشاد الشعر والحداء.. والغناء في المناسبات. ووفق هذه النظرة الكلية سنلاحظ أن دائرة الحظر دائرة صغيرة.

فقد ذهب معظم الفقهاء إلى تحريم الغناء المصاحب بالمعازف بناء على

---

(١) رواه الترمذي والنسائي. جامع الأصول ١١/٤٤٠ رقم الحديث ٨٩٧٧.

(٢) العرس ليس من القياس لورود النصوص الكثيرة بشأنه.

(٣) إحياء علوم الدين ٢/٢٧٩.

(٤) الاستقامة، لابن تيمية ١/٢٧٥. وعرس تجمع على: أعراس وعرسات.

(٥) جاء في حاشية الاستقامة أن الحديث من رواية الترمذي وهو في المسند أيضاً، وكذلك عند أبي داود [الاستقامة ١/٢٧٦].

ما ورد في صحيح البخاري عن أبي عامر أنه سمع رسول الله ﷺ يقول: «ليكونن من أمتي قوم يستحلون الحر والحرير والخمر والمعازف»[1] وذهب غيرهم إلى غير ذلك.

وما ذهب إليه الفقهاء، تؤيده النظرة الكلية، فالغناء والعزف خارج تلك المناسبات التي مر ذكرها يصبح لهواً باطلاً على حساب الواجبات التي يطلب من الفرد المسلم إنجازها، وهكذا يصبح المشتغلون بها في عداد الفارغين الذين لا شغل لهم ولا واجب يؤدونه وهذا الصنف لا وجود له في مجتمع المنهج الإسلامي.

وقد تحدث ابن خلدون عن ذلك بكلام دقيق ننقل بعضه. قال:

«... فاعلم أنه ـ الغناء ـ يحدث في العمران إذا توفر وتجاوز حد الضروري إلى الحاجي ثم إلى الكمالي وتفننوا، فتحدث هذه الصناعة لأنه لا يستدعيها إلا من فرغ من جميع حاجاته الضرورية والمهمة من المعاش والمنزل وغيره. فلا يطلبها إلا الفارغون عن سائر أحوالهم تفنناً في مذاهب الملذوذات...»[2].

وهكذا إنما يطلبها الفارغون...

ونعتقد أن حاجة الإنسان إلى الغناء كحاجة الطعام إلى الملح، لا بد من القليل منه، فإذا زاد أفسد الطعام، وقد وفر الإسلام هذا القليل، بما أباحه في المناسبات الآنفة الذكر.

ولا ينتقد الإسلام في موقفه هذا فإنه يصدر عن منهج، وفي ظل المنهج لا ينظر إلى الجزئيات منفصلة عن أصولها.

* * *

(١) قال الحافظ العراقي في تخريج أحاديث الإحياء: أخرجه البخاري، وصورته عنده صورة التعليق، ولذلك ضعفه ابن حزم، ووصله أبو داود والإسماعيلي [الاحياء ٢/٢٧٢].

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٤٢٦.

الفصل الحادي عشر

فن الكلمة

تعد الكلمة أول الفنون التي عرفها البشر، ولم تكن معرفتهم بها عن طريق الاكتشاف أو الاختراع، وإنما عن طريق التعلم، وكان ذلك بفضل الله تعالى حيث علم آدم الأسماء، وما كان ذلك إلا إكراماً له، وتمييزاً له عن بقية المخلوقات.

﴿وعلم آدم الأسماء كلها...﴾[1].

وكانت الكلمة هي الواسطة التي تفاهم بها البشر فيما بينهم، وما زال الناس ـ وبعد افتراقهم إلى شعوب وأمم، وبعد تعدد لغاتهم ـ يسعون في تحسين لغاتهم، فينتقون الألفاظ ويتخيرونها، ويستبعدون بعضها في سبيل تجميل ألفاظهم معنى وجرساً.

وكان العرب في مقدمة الأمم التي اعتنت بلغاتها، وكان صناع الكلمة هم ذوو المكانة عندهم، فالخطيب هو سيد القبيلة الذي يتكلم بلسانها والشاعر هو إعلامها الذي يرفع منزلتها ويفاخر بها.

وتبوأت الكلمة المكانة المرموقة لديهم، فأقيمت لها معارض وأندية تلقى فيها الخطب، وتنشد فيها القصائد... ويحكم النقاد بعد ذلك، لهذا أو لذاك...

---

(١) سورة البقرة، الآية (٣١).

وكان «عكاظ» واحداً من هذه الأندية، التي تجتذب إليها الأدباء من شعراء وخطباء فيشدون إليه الرحال، كما يفعل ذلك التجار أيضاً بغية البيع والشراء وتبادل السلع.

وإذا كانت القوة هي مصدر رفعة القبيلة، فقد كانت بلاغة الكلمة هي المصدر الآخر لهذه الرفعة. وفي قصة وفد بني تميم إلى النبي ﷺ ما يوضح ذلك ويبينه، فقد قالوا جئنا نفاخرك... وطلبوا الإذن لشاعرهم ولخطيبهم... ثم اعترفوا بعد ذلك بأن شاعره ﷺ أشعر من شاعرهم، وأن خطيبه أخطب من خطيبهم...

ولئن كانت سوق الشعر رائجة أكثر من الخطابة، فما ذلك لقلة شأنها، وإنما لكثرة أغراض الشعر... بينما ظلت الخطابة محدودة الأغراض، فهي لمناسبات معينة.

إن الكلمة هي الفن الوحيد الذي برع فيه العرب، فكان له من التقدير والاحترام ما استطاعت به لوحاتهم الفنية أن تتبوأ أسمى منزلة وأعلى مكانة يطمح إليها نتاج بشري... فأضحت (معلقات) في جوف الكعبة المكان الذي هو مهوى أفئدتهم جميعاً ومطمح أبصارهم...

إنه نوع من القداسة يعطى للكلمة لم يكن لها مثله في أمة ما...

إنهم كانوا يظنون بأنفسهم أنها وصلت القمة... ولعل هذا ما يفسر لنا بعض الحكمة في أن القرآن تحداهم فيما يتقنون وفيما يعتبرون أنفسهم فيه مهرة سابقين.

كانت الكلمة يومئذ شعراً ونثراً... والخطابة من النثر، ثم دخلت أغراض جديدة منها: القصة والمسرحية...

وليس من غرض هذا البحث الخوض في هذا الميدان المترامي الأطراف. فهو موضوع قائم بذاته، بل كل فرع منه أضحى فناً متكاملاً له مقوماته ومقاييسه الجمالية، ولكن الغاية هي لفت النظر إلى بعض الملاحظات العامة التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار حينما نتحدث عن فن الكلمة.

وكان من حق هذا الفصل أن يكون من أول الفصول في هذا الباب، ولكن قصر الحديث فيه على ما ذكرت دفعني إلى جعله ختاماً له، وما زالت الكلمة هي الفن الأول لدى جميع الشعوب بل والأساس في أكثر الفنون.

* * *

إن الإسلام بمنهجه العظيم، تجاوز بالفكر الإسلامي حدود القبيلة والشعب ليصل به إلى «الإنسان». وتجاوز حدود البلد والأقليم... إلى الأرض بل إلى الكون... تجاوز به الآفاق الضيقة ليضعه أمام مجال فسيح هو: الإنسان كله... والكون كله... والحياة كلها... دنياها وأخراها.

إنه منهج للفكر ومنهج للحياة. ومع هذا فهو السماء في عالم الكلمة، ترنو إليه كلمات الأرض مستضيئة بلألاء كلماته، فإذا نورها في عليائه يضيء للسالكين طريقهم، ويفتح لهم الآفاق تلو الآفاق.

وكان حرياً أن يكون عطاء الكلمة عظيماً في ظل هذا المنهج. والسؤال المطروح: هل استفاد فن الكلمة من الفرصة الهائلة التي أتاحها له الإسلام؟

ذهب بعضهم إلى التأكيد بأن الأدب العربي قد خسر خسارة فادحة حيث لم يستفد من ذلك الرصيد الضخم الذي قدمه الإسلام، ولهذا الاتجاه وجهة نظر قوية ولكنا نريد إبداء بعض الملاحظات.

إننا لا نستطيع نفي التأثير القوي الذي طبع به الإسلام فن الكلمة ولكنا نقول: يبدو أن هذا التأثير لم يكن بالحجم المطلوب، أو هكذا يبدو الأمر للوهلة الأولى.

كما يبدو أيضاً أن فن الرسم ـ الذي سبق الحديث عنه ـ كان أكثر التزاماً من فن الكلمة.

فما هي الأسباب؟

ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال... فذلك أمر يحتاج إلى بحث خاص يكون فيه سبر وتقص... ولكن يمكننا من خلال الملاحظات التي وعدنا بالحديث عنها أن نكون أمام بعض الجواب.

التصنيف:

إن قضية التصنيف لها أهمية كبيرة في إبراز النقاط التي يريد المصنف إظهارها، وقد صنف الشعر في الماضي ــ حينما بدأت عملية الجمع والتسجيل ــ وفق الأغراض التي بدا للجامعين والأدباء أنها الأبواب التي يمكن أن يصنف تحتها الفن، فكان منها: المديح والفخر والهجاء والرثاء.. وكانت تلك هي الموضوعات التي غلبت على الحياة الجاهلية، ولم يجد الجامعون والمصنفون حرجاً في أن تكون تلك الأغراض هي العناوين لما يجمعون.. وهكذا بدأت عملية التصنيف واستمر هذا الأسلوب...

هذه الطريقة لم تتح للأغراض الجديدة التي أتى بها الإسلام أن تأخذ مكانها كأغراض مستقلة لها مقوماتها، فكان أن انضوت تحت أقرب الموضوعات إليها، وهذا واحد من الأسباب التي جعلت فن الأدب يبدو مقصراً في استفادته من الرصيد الإسلامي الكبير.

ولو أتيح للأدب تصنيف جديد، تراعى فيه مقاصد غير تلك التي صنف تحتها في الماضي، فربما تتغير النظرة، ويبدو على السطح ما كان وراء حجاب، وهناك من المحاولات ما يؤيد وجهة النظر هذه. فقد عمد بعضهم إلى شعر الطبيعة فجمعه، فوجد من الشعر ما يكوِّن مادة بحثه[1]، وقام آخرون بجمع الشعر الإسلامي تحت عنوان «شعر الدعوة الإسلامية» فاستطاعوا أن يجمعوا مادة ليست بالقليلة[2].

---

(١) قام الدكتور نوري القيسي بجمع شعر الطبيعة في الحياة الجاهلية تحت عنوان «الطبيعة في الشعر الجاهلي» وطبع في دار الإرشاد في بيروت عام ١٣٩٠هـ.
وقام الدكتور أنور عليان أبو سويلم ببحث مشابه تحت عنوان «الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول» طبع دار العلوم ١٤٠٣هـ.

(٢) تم هذا المشروع تحت عنوان (موسوعة أدب الدعوة الإسلامية) برعاية جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. وإشراف الدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا ــ رحمه الله ــ وقد صدر المشروع في خمسة أجزاء. الأول تحت عنوان (شعر الدعوة الإسلامية في العهد النبوي) والثاني في العهد الأموي، والثالث، في العصر العباسي الأول والرابع في العصر العباسي الثاني، والخامس في العصر العباسي الثالث.

شعر القصور:

نلاحظ في عملية التسجيل أنها اهتمت بالشعراء المقربين من قصور الخلافة والإمارة. وهؤلاء يمثلون الإعلام في عصورهم، وهم بالتالي لا يمثلون إلا تلك الزاوية التي يصدرون عنها. وغالب شعر هؤلاء يكون وفق الأغراض الجاهلية، وفي المقابل، لا نشك بأن هناك شعراً آخر ربأ أصحابه بأنفسهم أن يكونوا على الأبواب، وهؤلاء ـ في الغالب ـ هم الذين يمثلون الالتزام، وبالطبع لم يتح لشعرهم أن يتبوأ مكانته.

الجانب المهمل:

هناك شعر كثير. لم يعط حقه من العناية والرعاية، وغض النظر عنه، إما بدافع حسن النية، اجتهاداً من بعضهم، وإما بدافع الإهمال... وقد أشار إلى هذا الجانب وقيمته الدكتور نجيب الكيلاني، فكان مما قال:

«ومن أجمل الشعر العربي شعر التصوف الذي يسيل رقة وعذوبة وشفافية، ذلك الشعر الذي صور عالم الروح، وعالم ما وراء الطبيعة بانفعالاته الغامضة في جمال... وناقش هذا الشعر قضايا الوجدان والحب الإلهي، ومشاكل الحياة والوجود وأكثر من الابتهالات والتسبيحات المشرقة المنيرة».

«وفيه لمحات عميقة عند الحديث عن النفس وأهوائها ونزعاتها...»

«وفيه إلهيات وزهديات من أرق وأروع الشعر على الإطلاق...»[1].

وتحدث عن جانب آخر فقال:

«هناك أدب رائع للمعتزلة وللخوارج...»[2].

والحقيقة أن هذا الجانب من الأدب لا ينبغي إهماله، وإذا كان الأستاذ

---

(١) الإسلامية والمذاهب الأدبية. دكتور نجيب الكيلاني، ص ٨٦ ـ ٨٨، ط مؤسسة الرسالة.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٦.

محمد قطب يعد أدب «طاغور» أدباً إسلامياً[1]، فيضعه بين نماذج الأدب الإسلامي، فمن باب أولى... أن يرجعَ إلى هذا الأدب، وتستخرج روائعه، فلا شك أن فيها الكثير من الخير الذي لا ينبغي تركه كله لانحراف بعضه. وهؤلاء أولى «بالإسلامية» من طاغور لأنهم مسلمون في تصورهم على الأقل.

الخطابــة:

كانت تلك بعض الأسباب التي جعلت فن الكلمة يبدو مقصراً في استفادته من العطاء الإسلامي الواسع.

وسبب آخر، هو أننا غالباً ما نقصر فن الكلمة على الشعر والنثر، ونهمل الخطابة، أو لا نضعها في مكانها الصحيح.

والخطابة هي فن الحديث إلى الناس.

وقد كانت لدى اليونان صنعة كلام وتفنناً في القول.

وكانت عند العرب، قبل الإسلام، مقالة المناسبات، فهي تلقى في عقود الصلح، أو في مناقشة المعضلات التي تنتاب القوم.

وجاء الإسلام..

فكانت الخطابة هي الوسيلة الأولى للدعوة إلى الله تعالى، وتبليغ رسالته، ووقف الرسول ﷺ على الصفا ليقول لقريش:

«إن الرائد لا يكذب أهله، والله لو كذبت الناس جميعاً ما كذبتكم،

---

(1) قال الأستاذ قطب (... لم نقصر النماذج التي أخذناها من بواكير الأدب الإسلامي على المسلمين من الفنانين، بل اخترنا إلى جانبها نماذج من فنانين غير مسلمين، لأنها تلتقي ـ التقاء جزئياً على الأقل ـ مع التصور الإسلامي وتصلح بذلك أن تسير مع المنهج الإسلامي للفن في هذه الحدود) [منهج الفن الإسلامي، ص ٢٦٦].
وقد سبق لنا في بحث الالتزام ـ في هذا الكتاب ـ مناقشة هذه القضية، وكان الاقتراح أن نجد لهذا النوع من الأدب تسمية أخرى. كأن نسميه (فناً راقياً) أو فناً إنسانياً.

ولو غررت الناس جميعاً ما غررتكم، والله الذي لا إله إلا هو، إني لرسول الله إليكم خاصة، وإلى الناس كافة، والله لتموتن كما تنامون، ولتبعثنّ كما تستيقظون، ولتجزونّ بالإحسان إحساناً، وبالشر شراً، وإنها للجنة أبداً، أو النار أبداً، وإنكم لأول من أنذر بين يدي عذاب شديد».

ومع كمال هذا الدين، أخذت الخطابة مكانتها، فأصبحت شعيرة من شعائره، ترتبط مع الصلاة في يوم الجمعة، وفي العيدين، ويوم عرفه... وصلاة الاستسقاء... ثم في كل وقت يحزب المسلمين أمر، ينادى: الصلاة جامعة، ثم يخطب الإمام فيهم.

ومنبر الإسلام هو منبر الحياة، يعالج جميع قضاياها، صغيرها وكبيرها، وبهذا ارتقى الإسلام بالخطابة فجعل منها فناً للكلمة، غلب على ساحة الحياة، يتعامل معها في حيوية ونشاط كاملين... وانزوى الشعر على بعض تلك الأغراض التي تعود أن يتعامل معها.

ولا شك بأن الأثر الإسلامي كان عظيماً على هذا الفن، وكما كانت المساجد هي الفن المعماري الذي أنشأه الإسلام، فإن الخطابة هي فن القول الذي أنشأه الإسلام أيضاً، وما من شك في أنها كانت موجودة قبله ــ كما كان فن البناء موجوداً ــ لكن الإسلام هو الذي أعطاها هذه المكانة، وربطها بالمسجد، فكان لها بعض معانيه، فكان لها بهذا قبس من قدسيته، فاحتلت مكانة التوجيه، والقيادة الفكرية للأمة.

ومع هذه المكانة، فقليلاً ما نتحدث عن الخطابة عندما نتحدث عن فن الكلمة، ولعل السبب في ذلك أن الخطب المدونة قليلة، وهي بطبيعتها تختلف عن الشعر، إذ الأصل في الخطابة الارتجال، والأصل في الشعر الإعداد المسبق، مما يسهل عملية تدوينه دونها، فقد يحفظ مستمع فقرة من خطبة سمعها أما أن يحفظها كلها فذلك ليس بالأمر الميسور. فخطبة زياد بين يدي عمر بن الخطاب وأمام المسلمين، والتي شرح فيها انتصارات المسلمين... لم ينقل لنا منها شيء على الرغم من شهادة عمر يومئذ له بأنه الخطيب المصقع..

وعدم التسجيل أضاع الشيء الكثير، ومع ذلك فما وصلنا يعد شيئاً لا يستهان به.

وهناك أمر لا بد من لفت النظر إليه، وهو أن الخطبة موقف، وليست مجرد كلمات ينظر إلى بلاغتها وتناسقها وفصاحة ألفاظها.

إنها موقف، ينبغي أن يراعى فيه ملاحظة السامعين، ومستواهم الفكري، ونوعية الموضوع المطروح وأهميته ومدى ارتباطه بواقع الحياة.

والإسلام إذ يتبنى هذا الفن فإنه ينطلق به إلى مستويات رفيعة، ومن هنا كانت له شروط في شخصية الخطيب من حيث التزامه وثقافته وفكره، وصدقه عاطفة وموضوعاً... ثم من حيث مظهره، وكيفية أدائه ولهجته وقوة ألفاظه... وهناك شروط أخرى في موضوع الخطبة من حيث المضمون والشكل...

ونحن لا نريد التفصيل في هذا الشأن فذلك يخرجنا عن حدود الموضوع الذي التزمنا به. وإنما أحببنا الإشارة إليه حتى تكون الفكرة عنه واضحة.

وقد ذهب علماؤنا إلى بيان ما ينبغي للخطيب أن يلزم نفسه به حتى يؤدي واجبه كاملاً. ويصل إلى الغاية المطلوبة. وكان من جملة ذلك بيان الأسلوب الذي يحسن به أن يطرقه حتى يؤدي واجبه على الوجه الأكمل. وكانت كلماتهم في ذلك تنم عن الخبرة الواسعة والبصيرة النافذة، والمعرفة العالية في الوصول إلى دخائل النفوس.

قال ابن القيم ــ رحمه الله ــ يتحدث عن أسلوب العارف بالموعظة:

«العارف لا يأمر الناس بترك الدنيا، فإنهم لا يقدرون على تركها، ولكنه يأمرهم بترك الذنوب، مع إقامتهم على دنياهم. فترك الدنيا فضيلة، وترك الذنوب فريضة، فكيف يؤمر بالفضيلة من لم يقم بالفريضة. فإن صعب عليهم ترك الذنوب، فاجتهد أن تحبب الله إليهم، بذكر آلائه وإنعامه وإحسانه، وصفات كماله، ونعوت جلاله، فإن القلوب مفطورة على محبته، فإذا تعلقت بحبه هان عليها ترك الذنوب والاستقلال منها والإصرار عليها».

ويتحدث عن الفارق بين أسلوب العارفين وأسلوب الزهاد فيقول:

«العارف يدعو الناس إلى الله من دنياهم، فتسهل عليهم الإجابة، والزاهد يدعوهم إلى الله بترك الدنيا فتشق عليهم الإجابة...»[1].

* * *

كانت تلك بعض العوامل التي جعلت فن الكلمة يبدو وكأنه أقل تأثراً بالإسلام من غيره من الفنون، ولكن إذا أتيح لنا أن ننظر إلى التراث الأدبي مع مراعاة هذه الملاحظات وجدنا أن هذا الفن يساير غيره من الفنون في هذا الشأن وليس أقل التزاماً منها.

* * *

(١) الفوائد، لابن القيم، ص ٢٩٤.

خاتمة

بل

هو فن إسلامي

كتب كريسول كتاباً عن العمارة الإسلامية سماه (عمارة المسلمين)[1].

وفي جامعة السوربون في باريس مركز للدراسات اسمه (مركز دراسات جماليات فنون المسلمين)[2].

وكتب م. س. ديماند كتاباً أسماه (مذكرة في الفنون الزخرفية المحمدية)[3].

والتسميات على هذا النمط غير قليلة.

ومن الواضح أن هذه التسميات مقصودة، فالذين وضعوها كبار!! يدركون معنى ما يختارون، ويقصدون ما يختارون.

فماذا تعني هذه التسميات؟

إنما تريد الابتعاد عن نسبة الفن إلى الإسلام، ولا مانع عندها من نسبته إلى المسلمين، أو إلى النبي ﷺ، فهي لا ترغب أن يقال (فن إسلامي) ولكن لا بأس إذا قيل (فنون المسلمين). وحينما ننسب الفن إلى المسلمين، فذلك يعني أن هذا الفن من إنتاج أناس يدينون بالإسلام. وليس من الضروري أن يكون

---

(١) مجلة المنهل السعودية عدد شعبان ورمضان عام ١٤٠٤هـ ص ٢٣٣.
(٢) مجلة منار الإسلام التي تصدر في دولة الإمارات عدد شوال ١٤٠٠هـ ص ٤٩.
(٣) مجلة المسلم المعاصر العدد ٢٣ عام ١٤٠٠هـ ص ١٦٣.

للإسلام من أثر فيه، أما حين تكون النسبة إلى الإسلام، فلا شك بأن الفن سيظل من إنتاج أشخاص يدينون بالإسلام، ولكن هذه التسمية تعني أن لهذه الفنون علاقة مباشرة بعقيدة هذا الدين.

وهذا المعنى لا يريده هؤلاء المستشرقون ومن كان على شاكلتهم[1]، ولذا فهم يميلون إلى تسميات لا ترتبط بالإسلام مباشرة.

لقد مررنا في كتابنا هذا، حتى الآن، على أكثر من مناقشة وتقرير لموقف يعطينا وجه الحق في هذه المشكلة، وكان ينبغي أن نتحدث عن هذا الموضوع في الباب الأول عندما تحدثنا عن الفن، ولكني آثرت أن يكون خاتمة حتى يتاح لنا الاعتماد على ما سبق في بيان وجه الصواب.

إن القضية الأساسية في هذا الموضوع، والحكم الفصل فيه، هي: هل هناك أثر مباشر لعقيدة الإسلام ومنهجه في هذا الفن؟ أم لا؟ فإن وجد هذا الأثر فهو فن إسلامي، وإذا انعدم، فهو فن المسلمين.

وقد مر معنا، من المعطيات ما فيه الدلالة الواضحة على عظم هذا الأثر وأصالته في تلك الفنون. ونذكر ببعض تلك الخطوط العريضة التي سبق وتحدثنا عنها تفصيلاً:

---

(١) صنفت الدكتورة «لوى لمياء الفاروقي» هؤلاء الذين لا يريدون التسمية (بالفن الإسلامي) وقسمتهم إلى خمس فئات:

١ ـ المستشرقون، وهم الذين أثاروا هذه القضية.

٢ ـ العلمانيون من المسلمين ومن غيرهم وهم يتبعون الفكر الغربي المعاصر.

٣ ـ الاتجاه القومي، الذي يحاول التركيز على الفوارق بين الشعوب.

٤ ـ الأقليات الموجودة في العالم الإسلامي، ويعتبرون أن التركيز على الناحية الإسلامية يمس نفوذهم..

٥ ـ بعض العناصر من المسلمين الذين لم يدركوا العلاقة بين الإسلام والفن.

[انظر مجلة المنهل السعودية عدد شعبان ورمضان ١٤٠٤هـ ص ٤٣٢ وما بعدها.

● ففي بحث خصائص الفن الإسلامي بيّنا كيف خلا هذا الفن من الوثنيات والخرافات والأساطير والأوهام، وذلك أثر من آثار العقيدة.

● وبيّنا في بحث وحدة الفن الإسلامي كيف أن العقيدة كانت هي الأساس في هذه الوحدة، التي اعترف بها علماء الغرب أنفسهم.

وقد أكد هذه الوحدة عدم وجود فارق بين الفن الديني وغيره.

● كما بيّنا في بحث الالتزام، كيف أثبت الواقع التاريخي التزام كل من الفنان والمتلقي، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على ذلك الأثر الكبير الذي تجاوز الفنان إلى المشاهد، مما لا نجد له مثيلاً في التاريخ الفني.

● وفي بحث تميز فن التصوير الإسلامي بيّنا كيف أنه ابتعد عن محاكاة الطبيعة كما ابتعد عن تصوير الأشخاص، وكلا هذين الأمرين من آثار العقيدة..

نكتفي بهذا التذكير، وفي بعضه كفاية لمن أراد الحق.

* * *

وإلى قريب من هذا ذهب الدكتور الفاضل عماد الدين خليل، حيث أراد أن يجعل نسبة الفن التشكيلي إلى الإسلام نسبة تاريخية، لا نسبة عقيدية فقال:

«يمزج كثير من الشباب المثقف بين المفهوم التاريخي للفن الإسلامي، أي ما قدمه المسلمون في تاريخهم من معطيات في مجال الفن التشكيلي، وبين نظرة الإسلام الفنية إلى الوجود والعالم. فهل بإمكاننا اعتبار ذلك الفن التاريخي منبثقاً انبثاقاً عضوياً عن مذهب إسلامي في الفن التشكيلي؟».

«الجواب المتحفظ هو النفي!! فالفن الإسلامي ليس بالضرورة ذلك الذي قدمه المسلمون في رسومهم ونقوشهم وزخارفهم التي افتقدت في كثير من الأحيان القاعدة النفسية، وارتكزت على الجانب الجمالي المجرد، ففقدت ـ بالتالي ـ تأثيرها النفسي، واستفزازها للكينونة الإنسانية..».

«وهكذا نجد أن الفن التشكيلي الذي قدمه المسلمون في تاريخهم لا يعني ـ في كثير من جوانبه ـ فناً إسلامياً بالمفهوم التصوري العقيدي، وإنما لا يعدو أن يكون ـ فيما عدا بعض الحالات ـ محاولات جمالية تفتقد الكثير من العناصر الفنية، ولا تستمد وحيها من فكرة الإسلام عن الإنسان والعالم، . . وهكذا نجد أن فنون الزخرفة والتصوير القديمين ليست فناً إسلامياً، بالمفهوم العميق الصحيح، حتى لو كانت محفورة على المحراب، لأنها لا تعبر عن نظرة شاملة للكون والحياة والإنسان. ولأنها ترتكز على القيمة الجمالية فحسب. .».

«ويمكن إرجاع مشكلة عدم التفرقة بين الفن الإسلامي الأصيل والفن الإسلامي التاريخي إلى عوامل عديدة منها:

١ ـ تسمية ما قدمه المسلمون في تاريخهم (بالفن الإسلامي) والواقع أن هذه التسمية لم تنبثق عن طبيعة المعطيات الفنية، وإنما عن اعتبارات جغرافية محضة.

٢ ـ موقف الإسلام من الأعمال الفنية التشخيصية مما دفع الفنان المسلم إلى الالتجاء إلى الزخرفة التي يمكن اعتبارها تجريداً هندسياً من أصل نباتي أو حيواني وإلى الاهتمام بفن الريازة. .

٣ ـ والنقطة الثالثة في سوء الفهم هذا، تعود إلى ارتباط تلك الفنون التشكيلية بالمسجد الإسلامي، وهو مركز العبادة، ولكن إذا كان المسجد الإسلامي ينبثق من الناحية العمرانية عن تصور إسلامي، إلا أن هذا لا يعني أن ما ارتبط به من فنون التشكيل يلتزم ذات التصور.

٤ ـ وربما كانت قلة مصادر النقد الإسلامي عاملاً آخر في عدم التفريق هذا. .»[1].

---

(١) في النقد الإسلامي المعاصر. تأليف عماد الدين خليل. مؤسسة الرسالة ط ١ فصل (نظرات في الفن الإسلامي) ص ٤٣ ـ ٤٦.

تلك هي النقاط الرئيسية في بحث الدكتور عماد عن الفن الإسلامي، ولو كانت صادرة عن غيره، ما أعرناها اهتماماً.. ولكنا نعلم التزامه ولذا نتوقف قليلاً عند تلك الآراء. ونستطيع تلخيص ما ذهب إليه بالأمور التالية:

١ ـ إن ما قدمه المسلمون من فن لا يستند إلى تصور عقيدي.

٢ ـ افتقاد القاعدة النفسية في ما قدمه المسلمون من فن.

٣ ـ ارتكاز الفن الإسلامي على الجانب الجمالي المجرد.

٤ ـ الزخرفة ليست فناً إسلامياً بالمفهوم الصحيح ولو كانت محفورة على محراب، ثم يرجع بعد ذلك أسباب عدم التفريق بين الفن الإسلامي الأصيل وبين الفن الإسلامي التاريخي إلى عدة عوامل منها: موقف الإسلام من الفن التشخيصي، وارتباط الفن بالمسجد.

ونقول:

إن مناقشة هذه الآراء يقتضي منا، أن نحدد مفهوم الفن، ووظيفته وغايته. ذلك أن عدم وضوح هذه الجوانب يؤدي إلى خلل في تصور مكانة الفن.. وقد بيّنا ذلك فيما سبق في هذا الكتاب. بينما لم يذكر الدكتور شيئاً من تلك الأساسيات وهو يطرح آراءه.

والسؤال الذي يطرح نفسه. هل كان الفن الإسلامي ملتزماً، أم غير ملتزم؟ وبتعبير آخر، هل كان متمشياً مع قواعد الإسلام، أم كان خارجاً عليها؟

لقد بيَّنت فيما سبق التزامه، بل ووحدته التي بنيت على هذا الالتزام.

ثم ماذا نقصد بقولنا، الأساس النفسي، هل هو الأساس الذي قامت عليه المدارس الغربية؟! إن الفن الإسلامي يأخذ مكانته من المنهج وقد بينا تلك المكانة، وأنها ليست في مقام الضرورات أو الحاجيات بل في مقام

التحسينات، وعلى هذا فالأساس هو تحديد المهمة والغاية، ومن المعلوم أن الفن الإسلامي مرتبط بالجمال، فتحقيق الجمال هو الأساس المسؤول عنه.

أما ما ذهبت إليه المدارس الغربية من تحميل الفن مهمة الكشف عن الحقيقة. . أو ما سبق الحديث عنه من مهام فذلك خروج بالفن عن دائرته. ثم إن هذه الاتجاهات نفسها في الغرب هي وليدة القرن العشرين، فكيف نحاكم إنتاج القرون الماضية لمعطيات ظهرت متأخرة.

ومن الغريب أن ننفي استناد الفن الإسلامي إلى التصور العقيدي؟! وإذن بأي شيء نفسر التزام الفنانين المسلمين في كل بقاع أرضهم في امتداد عصورهم، بالابتعاد عن تقليد الطبيعة ومحاكاتها، وكذلك بالابتعاد عن الرسم التشخيصي، في الوقت الذي كانت فيه جميع مدارس الفن التشكيلي تلتزم بذلك وتراه القانون الذي لا ينبغي الخروج عليه. فهل يكون هذا المسلك مجرد مصادفة؟ أم هو التصور الدقيق المرتبط بالمنهج ارتباطاً عضوياً.

إن النظرة إلى الفن الإسلامي ينبغي أن تكون من منطلقات إسلامية، وعندها لن نحقر من شأن الزخرفة ذلك الفن الذي جعل منه المسلمون فناً. وإن التجريد الذي يدعو إليه الدكتور عماد موجود في هذه الزخرفة، وهو يحمل معناه وشكله، أما التجريد الغربي الذي دعانا أن نحذو حذوه فمن المعروف أنه فن يظل في حدود الشكل، ثم إنه أخيراً تنازل عن الشكل. . فماذا في فن لا يفهم المراد منه، بل نشك في أن الفنان فهم ما يريد. .

وأخيراً إن ما ألمح إليه من ارتباط الفنون التشكيلية بالمسجد، فهذا الأمر فيه نظر! وقد سبق وبينا أن الفن الإسلامي لم يفرق بين فن المسجد وفن القصر ذلك أنه لم يقم على أساس التفريق بين ديني وآخر مدني.

إن فصل (نظرات في الفن الإسلامي) الذي كتبه الدكتور عماد ينقسم إلى قسمين، وقد تراجع ــ جزاه الله خيراً ــ عن القسم الأول وأعلن خطأه فيه،

والرجوع إلى الحق فضيلة[1]. فهل يعيد النظر في القسم الثاني؟ نرجو أن يفعل ذلك.

(1) مما جاء في القسم الأول قوله عن الفن الإسلامي (.. إنه كلاسيكي حين يعبر عن التناسق... إنه رومانسي حين يعبر عن أعماق الإنسان.. إنه واقعي حين يعلن ثورته الانقلابية على كل القيم المنحرفة.. إنه وجداني..) [في النقد الإسلامي المعاصر ص ٤١].

ثم أعلن رجوعه في المذكرة المقدمة إلى ندوة الأدب الإسلامي في الرياض عام ١٤٠٤/١٤٠٥ وكان عنوان المذكرة (الإسلام والمذاهب الأدبية). وقد جاء فيها قوله. ص ١٣:

«وبالرغم من أن المقال أشار إلى عيوب المذاهب الأدبية المعروفة.. وبالرغم من أنه أشار عرضاً إلى ملامح الفن الإسلامي وأنه كوني ملتزم.. فإن المقال وقع في خطأ الخلط بين الإسلامية والمذاهب الأخرى بتأكيده على أن الأدب الإسلامي يمكن أن يكون أدباً كلاسيكياً رومانسياً أو واقعياً.. إلى آخره.. من خلال صيغ الطرح التي يتضمنها».

ونحن نكبر في الدكتور عماد الدين خليل تمسكه بالحق والتزامه به، وتلك أولية من أوليات المسلم.

ثبت المراجع

١ ـ إحياء علوم الدين. الإمام أبو حامد الغزالي. طبعة دار المعرفة، بيروت.

٢ ـ أخبار مكة. الأزرقي. تحقيق رشدي الصالح ملحس، ط ٣، مطابع دار الثقافة، مكة المكرمة.

٣ ـ الاستقامة. الإمام ابن تيمية. تحقيق محمد رشاد سالم، ط ١، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

٤ ـ الإسلام في النظرية والتطبيق. المهدية مريم جميلة. ترجمة س. حد. مكتبة الفلاح، الكويت ط ١.

٥ ـ الإسلام والحضارة الغربية. د. محمد محمد حسين. مؤسسة الرسالة، ط ٤.

٦ ـ الإسلام والمذاهب الأدبية. د. عماد الدين خليل. بحث مقدم لندوة الأدب الإسلامي في الرياض ١٤٠٤/١٤٠٥هـ.

٧ ـ الإسلامية والمذاهب الأدبية. د. نجيب الكيلاني. مؤسسة الرسالة، ط ٢.

٨ ـ أصول النقد الأدبي. أحمد الشايب. ط ٨.

٩ ـ بحث في علم الجمال. جان برتليمي. ترجمة د. أنور عبد العزيز.

١٠ ـ البداية والنهاية. الإمام ابن كثير. ط ١ عام ١٩٦٦. مكتبة المعارف ومكتبة النصر.

١١ ـ تاريخ الفن عند العرب والمسلمين. أنور الرفاعي. دار الفكر، ط ٢.

١٢ ـ تاريخ اليعقوبي. اليعقوبي. ط دار صادر عام ١٩٦٠، بيروت.

١٣ ـ التذوق الفني. د. حمدي خميس.

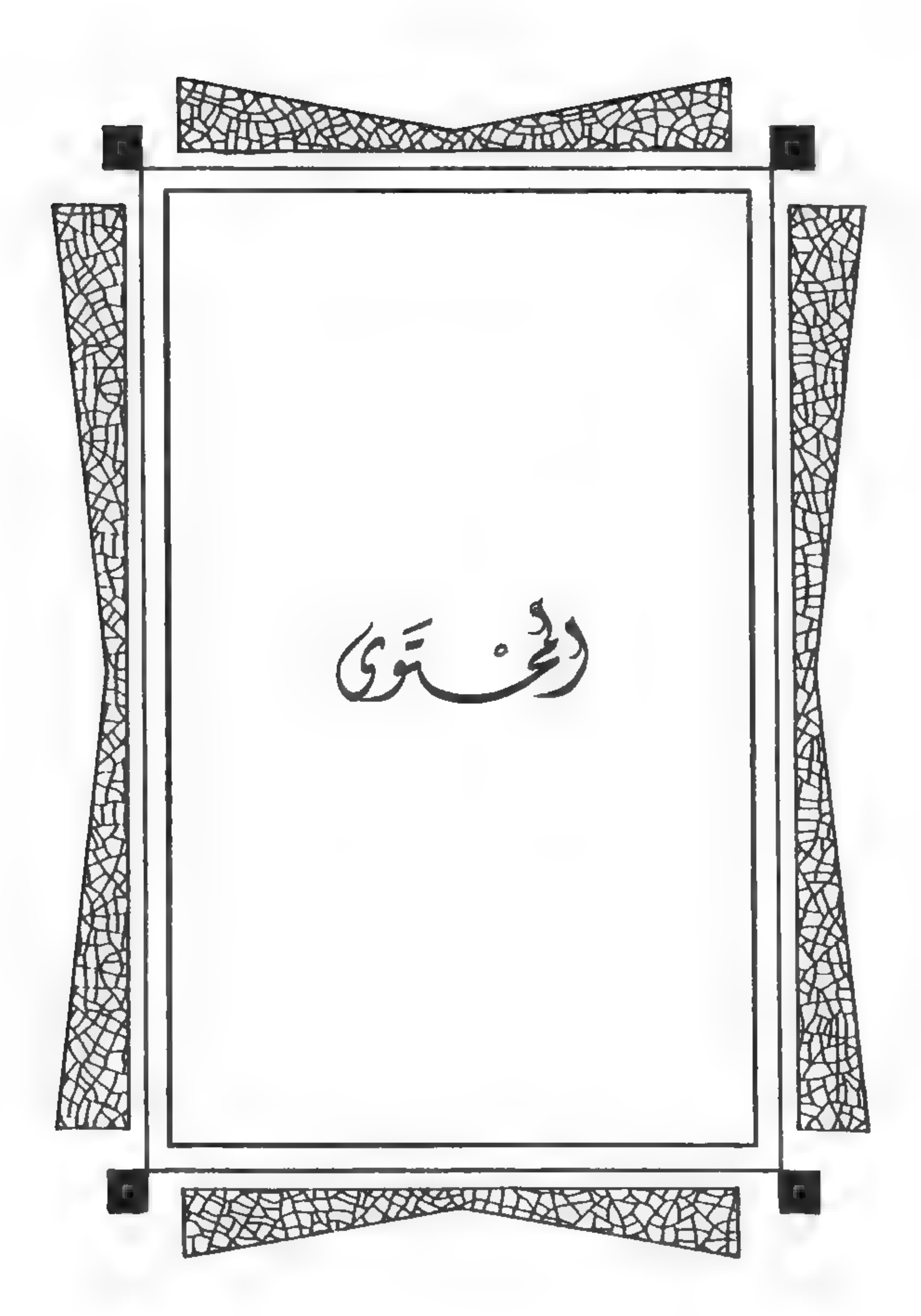
١٤ ـ تراث الإسلام. جمهرة من المستشرقين بإشراف (توماس أرنولد)، ترجمة: جرجيس فتح الله. المطبعة العصرية بالموصل ١٩٥٤.

١٥ ـ التربية عن طريق الفن. هربرت ريد. ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد.
١٦ ـ تفسير القرآن العظيم. الإمام ابن كثير.
١٧ ـ التوحيد والفن. د. إسماعيل فاروقي. بحث نشر في مجلة (المسلم المعاصر)، الأعداد ٢٣ و٢٤ و٢٥ عام ١٤٠٠هـ.
١٨ ـ جامع الأصول. ابن الأثير الجزري. تحقيق عبد القادر الأرناؤوط.
١٩ ـ جمالية الفن العربي. د. عفيف بهنسي. سلسلة عالم المعرفة، الكويت عام ١٣٩٩هـ.
٢٠ ـ الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا. عبد المنعم رسلان. ط ١، جدة عام ١٤٠١هـ.
٢١ ـ الخط في الفن العربي. د. مصطفى محمود غلام.
٢٢ ـ دراسات في علم الجمال. مجاهد عبد المنعم مجاهد. ط ١٩٨٠.
٢٣ ـ دلائل النبوة. البيهقي.
٢٤ ـ زاد المعاد. الإمام ابن القيم. ط دار الفكر، بيروت.
٢٥ ـ ساعات بين الكتب. عباس محمود العقاد.
٢٦ ـ السيرة النبوية. ابن هشام. تحقيق السقا وزميليه.
٢٧ ـ صبح الأعشى. القلقشندي.
٢٨ ـ صحيح الجامع الصغير. محمد ناصر الدين الألباني. المكتب الإسلامي، بيروت.
٢٩ ـ طبقات القراء. الذهبي.
٣٠ ـ الظاهرة الجمالية في الإسلام. صالح أحمد الشامي. المكتب الإسلامي، ط ١ ١٤٠٧.
٣١ ـ العقد الفريد. ابن عبد ربه.
٣٢ ـ علم الجمال. د. عبد الفتاح الديدي. ط ١ عام ١٩٨١.
٣٣ ـ العمارة العربية الإسلامية. د. فريد محمود شافعي.
٣٤ ـ غاية النهاية. ابن الجزري.
٣٥ ـ فتح الباري. الحافظ ابن حجر العسقلاني. دار الفكر، قام بترقيم أبوابه محمد فؤاد عبد الباقي.

٣٦ ـ الفتح الرباني. (ترتيب مسند الإمام أحمد) الشيخ أحمد عبد الرحمن البنا. دار الشهاب، القاهرة.
٣٧ ـ فصول في علم الجمال. عبد الرؤوف برجاوي. ط ١ ١٩٨١.
٣٨ ـ فصول من تاريخ المدينة. علي حافظ.
٣٩ ـ فلسفة الجمال. د. أميرة حلمي مطر. ط ٢، دار الثقافة.
٤٠ ـ فلسفة الجمال. د. عبد الفتاح الديدي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤١ ـ فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. د. محمد زكي العشماوي.
٤٢ ـ فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. د. محمد علي أبو ريان. دار المعرفة الجامعية، ط ٥.
٤٣ ـ فلسفة الفن في الفكر المعاصر. د. زكريا إبراهيم.
٤٤ ـ الفن الإسلامي. ارنست كونل. ترجمة د. أحمد موسى. ط ٢ ١٩٦٦.
٤٥ ـ الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه. أبو صالح الألفي. دار المعارف، ط ٣.
٤٦ ـ الفن الإسلامي في أسبانيا. مانويل جوميث مورينو. ترجمة د. لطفي عبد البديع وزميله، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤٧ ـ الفن التأثيري. صبحي الشاروني. دار المعارف، سلسلة كتابك ١٢٩.
٤٨ ـ الفن الحديث محاولة للفهم. د. نعيم عطية. سلسلة إقرأ العدد ٤٧٣.
٤٩ ـ الفن خبرة. جون ديوي. ترجمة زكريا إبراهيم، ط ١٩٦٣.
٥٠ ـ الفن العربي الإسلامي في بداية تكوينه. د. عفيف بهنسي. ط ١، دار الفكر.
٥١ ـ الفن العربي في إسبانيا وصقلية. فون شاك. ترجمة د. الطاهر أحمد مكي، ط دار المعارف بمصر.
٥٢ ـ فنون الشرق الأوسط. نعمت إسماعيل.
٥٣ ـ في الأدب المقارن. محمد عبد السلام كفافي. ط ١، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٢.
٥٤ ـ في سبيل حوار الحضارات. روجيه جارودي.
٥٥ ـ في النقد الإسلامي المعاصر. د. عماد الدين خليل. ط ١، مؤسسة الرسالة.
٥٦ ـ الفوائد. الإمام ابن القيم.
٥٧ ـ القيم الجمالية في العمارة الإسلامية. ثروت عكاشة. دار المعارف.

٥٨ ـ الكامل في التاريخ. ابن الأثير الجزري. ط ٢ ١٣٨٧هـ.
٥٩ ـ المدخل إلى علم الجمال. هيغل. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة، بيروت، ط ١.
٦٠ ـ مرآة الحرمين. إبراهيم رفعت باشا.
٦١ ـ المساجد. د. حسين مؤنس. سلسلة عالم المعرفة.
٦٢ ـ المسرح الإسلامي. د. نجيب الكيلاني. بحث مقدم إلى ندوة الأدب الإسلامي في الرياض ١٤٠٤/١٤٠٥هـ.
٦٣ ـ المسند. الإمام أحمد بن حنبل.
٦٤ ـ مشكلات الجيل في ضوء الإسلام. محمد المجذوب. ط ٣/١٣٩٩هـ.
٦٥ ـ مشكلة الإنسان. د. زكريا إبراهيم. مكتبة مصر.
٦٦ ـ مشكلة الفن. د. زكريا إبراهيم. مكتبة مصر.
٦٧ ـ مصطلحات في الفن والتربية الفنية. د. عبد الغني النبوي الشال. الناشر: جامعة الملك سعود، الرياض عام ١٤٠٤، ط ١.
٦٨ ـ مصور الخط العربي. ناجي زين الدين. مكتبة النهضة، بغداد، ط ٢، بيروت ١٩٧٤.
٦٩ ـ المقدمة. ابن خلدون.
٧٠ ـ مقدمة في علم الجمال. د. أميرة مطر.
٧١ ـ من معين السيرة. صالح أحمد الشامي. المكتب الإسلامي، ط ١.
٧٢ ـ منهج الفن الإسلامي. محمد قطب. دار الشروق.
٧٣ ـ النظم الإسلامية. أنور الرفاعي.
٧٤ ـ نظام الحكومة النبوية المسمى التراتيب الإدارية. الكتاني.
٧٥ ـ نهاية الأندلس. محمد عبد الله عنان. ط ٣.
٧٦ ـ وحدة الفن الإسلامي. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، (صدر بمناسبة معرض عن الفن الإسلامي في الرياض ١٤٠٥).

* * *



المحتوى

المحتوى